





藝術家及其他

徐蔚南作

藝術家及其他

徐蔚南著



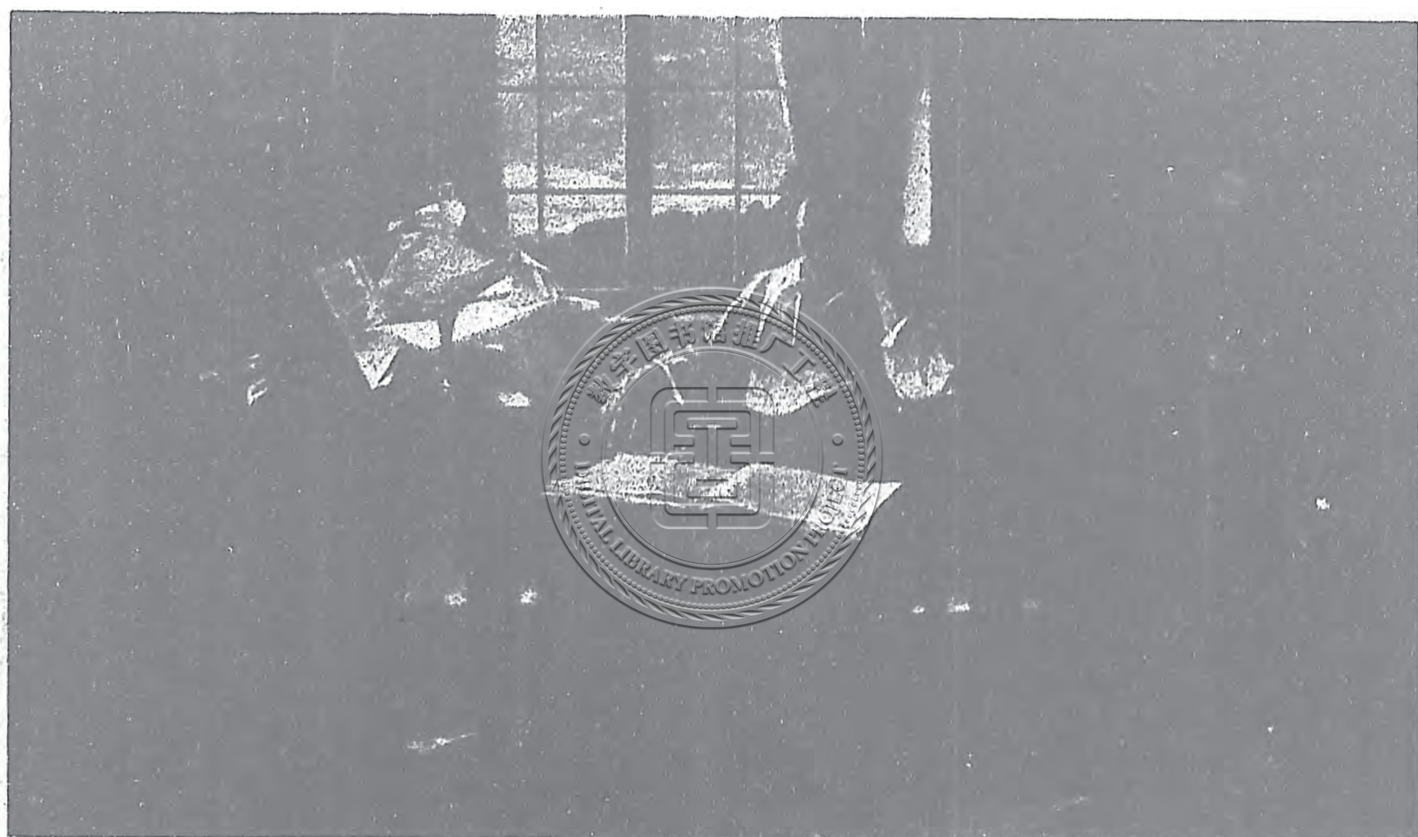
上海
眞美善書店
1929



貝多芬像

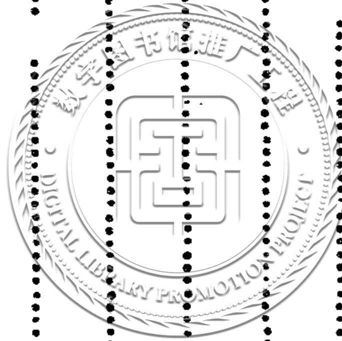


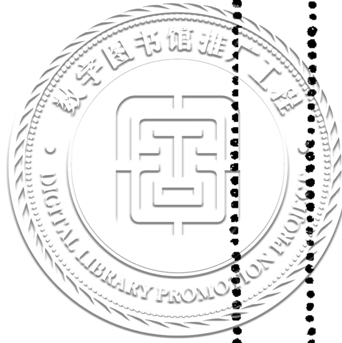
貝多芬少年時像



貝多芬作曲時像

目錄





貝多芬傳

羅曼羅蘭 著



序

「我願證明無論什麼人只要行爲正直而高尙，即能依其行爲而負擔不幸。」

貝多芬。

一八一九年二月一日於維也納市政廳。

我們周圍的空氣滯重極了。舊的歐羅巴麻痺於一種純重腐敗的雰圍氣中。絕無威嚴的物質主

義壓住在思想上面，妨礙政府及個人的行動。世界窒死於聰明而卑劣的利己主義裏。世界悶死了——推開那窗子，放進自由的空氣來，呼吸英雄的氣息。

人生是嚴酷的。它對於那些不甘屈服於靈魂的凡庸的人是一種日日的戰鬪，而且常常是一種慘怛的戰鬪，既沒有威嚴也沒有幸福，只在那孤獨裏沉默裏交綏被壓迫於貧窮，於困難的家事的煩慮，於過渡的愚蠢的又是徒費力量的工作之下沒有一線歡樂，大部分的人互相分離，卽欲伸出手去救助困難裏的弟兄的安慰也沒有，他們不知道有這種人，這種人也不知道有他們。他們只有

依靠他們自己。然而他們中間最強的人也有屈服於他們的困苦下面的時候。他們於是呼喚援助，呼喚朋友。

這是為了援助他們，我在他們的四周聚集起英雄的朋友，聚集起為求幸福而受苦的偉大的靈魂。這些偉人的傳記不是拿來給高傲的野心家，卻是呈給不幸者的。骨底裏，那一個不是不幸者呢？對於那些受苦的人，我們要貢獻神聖的痛苦的香膏。我們在戰鬭裏不僅祇是一人。世界的黑夜，為神靈的光輝所照明。就是在今天，我們的身邊，我們也看見輝耀着最純潔的兩種火焰，就是正義的火焰，和自由的火焰，比卡爾（Picquart）大

佐與薄爾（Boers）的人民。設使這火焰不能燒亮那濃厚的黑暗，至少在一團亮光裏指給我們一條道路。我們跟着他們後面走，跟着那些奮鬭如他們，在一切國土，一切時代裏孤獨的，分散的一切人們。我們撤廢時代的界線，我們蘇生英雄的民族。

我們不稱那些依思想或體力來佔勝利的人為英雄。我所稱為英雄的，只是心靈偉大的人。如他們英雄中間最偉大的一個所說的話，就是如今我們在此地講述他一生的英雄所說的話：「除了善而外，我們不認識旁的卓絕的標幟。」品性不是偉大的，便不是偉大的人物，不是偉大的藝術

家。也不是偉大的實行家；只是些愚氓的空虛的偶像，時間會把他們一同毀滅。在我們，成功不是重要的東西，是在乎偉大而不在乎露於外面的莊嚴。

我們現在想作傳的那些英雄，他們的生涯幾乎常是一個長期的殉教。或者悲劇的運命想把他們的靈魂放在生理和道德的痛苦，貧困和疾病的鐵礁上來鍛鍊；或者他們看見弟兄們受着莫可名狀的痛苦與恥辱的情形，爲之傷生，爲之心碎，他們天天吃的是試鍊的麵包；設使他們依精力而成其偉大，卽亦依不幸而成其偉大。毋太呻吟，不幸的人們：因爲人類中最善的人是和他們共在

一處的。我們將他們的勇氣來養育我們，設使我們太衰弱了，便將他們的頭放在他們的膝上休息一下。他們會安慰我們。從這種聖潔的靈魂裏湧出爽朗的力與堅強的善的泉流。不必詢問他們的作品，不必聽聞他們的聲音，在他們的眼睛裏，在他們一生的歷史裏，我們知道人生決不會更偉大的，更豐饒的——更幸福的——比了在困難裏的時候。

在這英雄隊的頭陣，我們給剛強純潔的貝多芬以第一席。在他的痛苦之中，他希望他的模範能作旁的受難者的援手，「希望不幸者，在找得

一個與他同樣不幸的人，不顧自然的一切障礙，竭己之力以成就一個俯仰無愧的人的時候得到安慰。』多年的奮鬪和超人的努力征服了他的困難，完成了他的事業，這事業，有如他自己所說的，是爲可憐的人類吹起少許的勇氣，這個勝利的泊陸悔丹(Prome hoe)曾囘答一個祈求上帝的朋友道：

「呀，人類，請你自助吧！」

以他的尊貴的言語來鼓舞我們。照他的例，我們來復活的人生與人類中所持有的人間信仰。

羅曼羅蘭。

一九〇三年一月。

藝術家及其他

Woltuen, wo man Kann,
Freiheit über alle lieben,
Wahrheit nie, auch sogar am,
Throne nicht verleugnen.

Beethoven.

(Feuille d' album, 1792.)

「行人所能行的一切善，
愛那自由比任何都要愛，
而且，就是爲了一個王位，
也永不將那眞理去販賣。」

他的身體雖短小，却有壯健的胸部，勇士的骨格。一張大臉，常保持着紅潤的顏色，除却到了他的晚年，臉色露出病容，顯得枯黃，尤其在



冬天，當他索居於室內，遠離郊野之時。額頭是強悍而崎嶇不平的。頭髮是極其黑，特別的厚，彷彿從來沒有梳理過的，四面亂攛，簡直像「梅提史（Meduse）的羣蛇。」一對眼睛輝耀着雄偉的力量，一切遇見了他都要被他這對眼睛捉住的；但是許多人都看錯了他的眼睛的色暈(Nuance)。這對眼睛在他的暗澹悲壯的容貌裏，照出粗獷的光輝來的時候，人們大抵以爲是黑色的；其實他的眼睛並不是黑色的，却是青灰色的。他這細小而極深陷的眼睛，在熱情或憤怒之中，便會突然睜大，眼珠在眼眶裏轉動時，能以極神奇的正直來閃出眼中一切思想。他這對眼睛常常帶着憂鬱的

表情向上翻起。鼻子短而方大，是一個獅子鼻。嘴很粗雅，但下唇比了上唇，較向外面突出。兩顎是非常強悍，簡直有嚼得碎胡桃的樣子。頤的右面深深地凹下去了一塊，連累得臉面出奇的不端整了。莫希蘭（Moscheles）說他道：「他有良善的微笑，在他談話中時有可愛的勉勵人的神情。反之，他的笑却不愉快的，粗暴不和諧的，并且是短促的。」這是沒有慣於享受歡樂的人的笑。他平常的表情是憂鬱，是「一種不可治療的悲哀。」一八二五年藍希泰(Rellstab)說，看見「他的溫柔的眼睛和那眼中銳利的悲傷」的時候，他便得用盡全身的力量來留住眼淚。下一年，勃朗文勃朗泰(Br-

aun von Braunthal）在一家酒店裏遇見着他：他坐在一個犄角裏，他抽着一隻長烟管，閉緊着眼睛，這個閉緊眼睛的習慣，愈近他的晚年愈加利害。——一個朋友和他講話。他慘然微笑着，從衣袋裏取出一小本談話簿，用着聾子所常用的尖銳的口聲，請人家寫出要問他的說話來——他的面目往往會改變形相。或者突然來的靈感的發作忽地裏襲擊了他的時候，他就會改變一副面目，就是在街道上的時候，也會有這樣的，使路上的人都爲之驚奇，或者他在彈琴的時候，也會有這樣，「他臉上的筋肉都緊張了，他的血管都膨脹了；他的粗野的眼睛變得加倍恐怖了，他的嘴唇顫動了，他

的神情彷彿是一位被自己召喚來的魔鬼所征服的魔術家。」正是沙士比亞劇中的一個人物；汝利史，培奈弟克（Julius Benedicrt）說是；『李亞王。』

貝多芬(Ludwing vran Beethoven)於一七七〇年十二月十六日，生在萊近歌落月(Cologne)的波痕(Bonn)地方，一家窮屋子的低陋的閣樓裏。他的祖先原來是弗朗特爾人(Flamande)。他的父親是一個不學無術，酒醉糊塗的次中音(Tenor)的唱歌手。他的母親是一個女僕，廚子的女兒，第一次嫁給一個男僕，男僕死而成為一個寡婦。

貝多芬的幼年時代是冷酷的，不像那運氣較

好的莫查德(Mozart)的童年，四周繞着家庭慈愛的撫育，他是從來沒有的。從最初起，生活所啓示給他的，彷彿就是一場憂傷的殘忍的爭鬪。他的父親想利用他的音樂的才能，把他當作一件奇貨出賣。在他四歲的時候，他的父親就強制他練習幾小時的克拉弗星或者將他和提琴關在一起，簡直要他用功到死。他年紀還是這樣小，父親要他這樣用功，能不使他對於音樂十分厭惡嗎？他的父親於是不得不用暴力來強迫他學習音樂。因爲物質上的憂慮，麵包問題的焦心以及做了年輕人所不堪擔負的工作，貝多芬的少年時代乃很陰慘的了。十一歲時，他就做了戲院子裏管絃樂隊的

隊員；十三歲時，他是風琴師了。一七八七年，他失去了他的所敬愛的母親。「她待我那樣的良善，她眞是一個最可愛的人，她是我的最好的朋友了！啊！當我能夠喚出母親，溫柔的名字來時，並且她能夠聽見我喚着她時，試問誰能還比我幸福呢？」她是肺病死的；貝多芬自己以爲也染了同樣的病症；這時他已經常常受着痛苦了；在他的病痛又加上了憂鬱，這是比那病痛更兇。十七歲時，他已做了一家之長，兩個兄弟的教育費要他担任的，於是他不得不忍辱請求那父親的退職年俸歸他管理，因爲父親是酒醉糊塗，管不來家事的，年俸交給了兒子手中，可免父親去浪費；

這種慘澹的事情，在他身心上留了極深的痕跡。然而他在波痕的一個家庭裏却找得了一個充滿愛的依傍，這個家庭始終親愛着他，那就是勃羅林(Bruning)的家庭。那位和藹可親的「樂恆爾」(Lorchen)小姐——就是愛蘭霞諾兒，特，勃羅林小姐——Eleonore de Breuning——比他小兩歲。他教她音樂，她啓發他的詩興。她是他的幼年的伴侶；在他倆中間，或許隱着一段深情。後來愛蘭霞諾兒嫁給貝多芬的一位最要好的朋友惠格蘭博士(Dr. Wegeler)。一直到貝多芬末日爲止，他們三人中間一還保持着平安的友誼，這是從惠格蘭和愛蘭霞諾兒的漂亮優美的信中，以及從那忠實的老朋友(Alter treuer Freund)

寄給良善的惠格爾（Guter Lieber Wegelor）的信裏可以找出證明來的。三個人雖到了老年的時候，他們心上的青春却全沒有冷淡，他們的情愛却更深濃了。

貝多芬的幼年時代如此慘但，所以他對於這個幼年期以及幼年期裏所經過的境地，常保持着一種溫柔而憂鬱的記憶。他雖則不得不離開了波痕，一生幾乎完全住在維愛納，住在這輕佻的大城市裏以及市外愁慘的郊野裏經營生活。然而他總不忘記萊茵河的峽谷，總不忘記那莊嚴神聖的大河。如他所稱之「可爲我們父親的萊茵河，」（Unser Vater Rhein,）原來是活潑潑的，幾乎就是一個

人，有如經流着無窮思想無窮的力量一個巨大的靈魂。原來那鮮美的波痕，那河流趁着嬌媚的勢力洗刷那樹影濃重，花草繽紛的斜坡的波痕，沒有一處地方能比它更美麗，更威嚴，更溫柔的。在那裏，貝多芬渡過他開始二十年的生涯；在那裏，做過他青春的心的幻夢——在那種倘洋洋地乾出於水面的牧場裏，——牧場上有披着烟霧的白楊，有灌木，有垂柳，有黑樹，樹的根枝都浸潤在那沈默的急流中，——還有那岸上的村莊，教堂，甚至墓地，都是特別的溫柔，——至於地平線的方面，有青青的七山擁着那頹敗的城堡的峭奇的陰影，向大空插出荒凉的圖形。對於這處

地方，他的心永久懷着忠誠；一直到他最後的時日，他還夢想再見這秀麗的山河，然而終究未能如願以償。『我的故鄉，我在那裏看見了日光的美麗的鄉土，在我眼前，覺得似和我離開它時一樣，永遠美麗的，永遠光明的。』

一七九二年十一月，貝多芬遷居於日耳曼的音樂的首都維愛納(Vienne)。法國的革命已經爆發了；革命開始震盪歐洲了。貝多芬離開波痕的時候正是戰爭趕到波痕的時候。他到維愛納去的路上，穿過開向法國去的海量(Hessvises)軍隊。一七九六年和一七九七年，他將佛里督佩克(Friedb-

erg）的戰爭詩別離歌和一首愛國的合唱曲：我們是一個偉大的日耳曼民族（Ein grosses deutsches Volk sind Wir）譜成了曲。但是他徒然謳歌了革命的仇敵；革命征服了世界，並且也征服了貝多芬。不論與國和法國間的關係如何緊張，從一七九八年起貝多芬同那法國人民，法國大使以及彼時剛到維愛納來的培那獨德（Bernadotte）將軍都發生了密切的關係。在這種交際裏，造就了他的共和的氣質，並且這種氣質在他一生裏一天強過一天。

在那時期內，史坦因哈山(Stainhanser)爲貝多芬繪肖像，很能給我們知道那時的貝多芬的神態。這幅肖像比起貝多芬以後的肖像，正如以格冷（

Guerin）所畫的拿破崙像，給着害了野心的熱病的臉相的，與其餘拿翁肖像相比較一樣。貝多芬的容貌彷彿比年齡輕，他的頭部，瘦削的，筆直的聳在高高的領巾裏，睜大着旁若無人的眼睛。他知道他的價值；他確信他的力量。一七九六年，他在記事簿上寫着：「鼓起勇氣來！不管身體的一切羸弱，我的天才會勝利的……二十五歲，現在到了！我已有這點年齡了……應該就在這一年裏，完全顯出我是一個堂堂男子漢的色相來。」培爾哈夫人（Mme de Bernhard）和格林克（Gelinck）都說他非常驕傲，態度粗野，說話帶着極強的土腔。但是他的知己，只有知己，才知道他這表面的粗

聾之下隱着美妙的良善。他將一切成功寫信給惠格蘭時，他心上第一想起的是這樣：「譬如我遇見一個朋友陷於困難了，假使我的錢袋裏的錢不夠當時就幫他忙的，我只好走到辦事桌上去，過了一會兒，我得到解決友人的問題了！你想這是多麼歡喜。」又稍稍下面一點，他又說：「我的藝術應該專門為了貧困者的幸福而經營。」(Dann soll meine Kunst sich nur zum Besten der Armen zeigen.)

痛苦已經打過他的門了；痛苦已經坐在他旁邊，再不肯出去了。自一七九六年至一八〇〇年間，耳聾開始來掠奪他了。一雙耳朵，他覺得日夜在作翁翁響；這樣深切的痛苦害得身心都疲弱

了。他的聽覺力一天弱過一天了，在這幾年裏，他沒有把這件事告訴過一個人，就是對最親密的人也不說；他避開了世間，好教人家不注意他這種病，他獨自守着這個可怕的秘密。但是，在一八〇一年，他不能再守沈默了；他失望地將耳聾告訴他的兩個朋友：惠格蘭博士和亞芒達(Amenda)牧師：

「我的親愛的，我的良善的，我的愛好的亞芒達！我多少渴望你在我的身旁！你的貝多芬實在是不幸。要知道我的身體上最重要的部分，我的聽覺，非常衰弱了。我們倆在一塊兒時，我已覺得耳聾的徵候了，我秘不告人；但是自從那時

候起一逕不癒。我能得痊癒嗎？自然我希望痊癒的，但是希望很少的了；這種病是最無救藥的。我的生活要多麼傷慘啊！離開我所愛的以及愛我的人，生活在一個無情的利己的世間！：：多麼愁慘的容忍呀！我却不得不到這容忍裏去隱避！當然的，我企望能超越這一切不幸；但是這個怎樣能辦得到呢？：：」

他寫給惠格蘭的信裏說道：「：：我過着一種極不幸的生活；兩年以來，我避開一切社會，因為要我給人家談話已是不能的了：我是聾子了。如果我有旁的職業，倒還可以過去；可是如我所持的職業，真是陷在可怖的境遇裏了。我的敵人

爲數不少，他們聽見我耳聾了將怎樣說呢？：在戲院裏，要十分靠近絃樂隊才能理解那劇中人。如果稍稍坐得遠一點，我就聽不出樂器的高音和聲樂：人家輕輕地說話時，我簡直難聽得清楚：然而，人家高聲呼喚時，我却又受不住：我常常詛咒我的生存：普利太爾克（Plutarque）領導我到容忍中間去了。假使能夠做得到的說法；我敢與運命挑戰；但是在我的生活之中，有時候，我簡直是上帝的創造物中之最可憐的一個：容忍！這是多麼愁慘的救濟場！然而剩給我有的，也只有這救濟場了！」

貝多芬在這個時期內的作品裏，有幾種頗表

現這種悲傷，如作品第十三號感傷奏鳴曲（一七九九年，）尤其是在作品第十號鋼琴第三奏鳴曲（一七九八年）之緩調裏最爲明顯。但是奇怪，其他許多的作品並非都有這種悲傷；那笑微微的七部曲（一八〇〇年）那瑩潔的第一交響樂（C調長音階，一八〇〇年）都會反說出一種青春的歡悅。到了一個時期，他的靈魂自然地習慣於痛苦了。靈魂非常需求歡樂，可是若沒有歡樂可得時，靈魂只有自己來創造歡樂了，「現在」這個時間要是太酷虐了，靈魂會跑到「過去」的時間裏討生活的。本來幸福的日子不是一筆可以抹去的，雖則幸福的日子過去好久了，可是幸福日子

的光輝却會好久地留存着。貝多芬在維愛納時孤獨而不幸，他便逃到故鄉的記憶裏去；那時候他的思想充滿着故鄉的記憶。那篇七部曲的變調的主旋（Theme）就是「萊茵歌。」那篇C調長音階交響樂也是萊茵的作品，是一首對於自己夢幻微笑着的青年人的詩，又是快活的，又是憂傷的；在那裏你會感到快樂的願望與期待。但是在某幾節裏，在那序樂裏，在那陰鬱的低音的明暗裏，在那幻悲的（Scherzo）裏，你會看見，同時會非常感動，看見那從年青的姿態裏過來的丰貌。這是薄低由利（Botticelli）的神聖家族中的幼兒的眼睛；在這幼兒的眼睛中，你已感到悲劇之將蒞臨。

在他這些肉體的痛苦之上，又加了別樣的煩惱。惠格蘭說他沒有激發的熱情（戀愛），這是絕對不了解貝多芬的話。這種戀愛似乎常是極其純潔的。至於熱情與快樂間是沒有一點關係的。我們這個時代，這兩者的混濁只證明了大部份的人對於熱情與其最高稀有性的愚昧。貝多芬的靈魂裏常帶有淸教徒的氣味，淫蕩的談話，淫蕩的思想是他所痛心疾首的；他對於戀愛神聖，抱着始終不變的觀念。據說因爲莫查德製了一篇董黃（Don Juan）他以爲這是作賤了自己的天才，這是不能寬恕莫查德的。他的最知己的朋友星特拉•（Schindler）力言『他以童貞過他的一生，決無爲了

意志薄弱而至自負之事。」像這樣的人原來生就是戀愛的俘虜，犧牲品。他正是如此。他常常陷落於狂熱的戀愛裏，他常常夢想幸福，然而當時就受了欺騙，跟着的就是最痛苦的苦惱。在這種戀愛的變遷中，在這種昂然反抗的起伏間，我們應當找尋出貝多芬最深的靈感之泉源，一直要到他狂熱的性質寧靜於憂鬱的容忍中的年齡，才可不必再找尋了。

在一八〇一年，他的熱情的對象，彷彿是企利達過溪亞第（Giulietta Guicciardi，）他以他的有名的作品第二十七號奏鳴曲（一八〇二年，）所謂月光曲者來使她不朽。他寫信給惠格蘭說，「我的生

活比較溫暖了。我比以前與人接近得多了。這個變化是靠一個可愛的姑娘的魅力才造就的；她愛我，我愛她。這是兩年以來我最初幸運的時候。—他對於這件事卻償付極兒的代價。第一這次戀愛使他更感到他的病痛的不幸，以及那使他不能與愛人結婚的生活不穩狀態。第二企利達是弄情寶俏的，孩子氣的，自私自利的；她害得貝多芬非常痛苦，到了一八〇三年十一月她與伯爵嘉朗培（Gallenburg）結了婚。像這樣的熱情便荒蕪了靈魂；當那靈魂已被病痛所衰弱的時候，譬如貝多芬的樣子，這樣的熱情簡直是破滅那靈魂的。這是貝多芬一生唯一瀕於破滅的時期，他經過絕望

的危機的情形，我們從他的一封信裏就可以看明白，這封信就是那篇海利減夸太德遺囑，寄給他的弟弟卡爾與約韓(Carlt Johann)指定爲：「我在死後才可閱讀執行」的。這眞是反抗的呼聲，撕碎身體般的痛苦的呼聲。無論誰讀了都要與之以同情的。那時候他正處於自殺之際。使他不至於自殺的，只靠他的道德的，不屈不撓的感情。他恢復康健的最後希望也消滅了。「甚至支持着我的熾烈的勇氣也消散了。阿，天哪，請再給我在某一天得到一次歡樂吧，只要眞眞歡樂的一天就夠了！我好久沒有聽到眞歡樂的深幽的聲音了。什麼時候，啊！什麼時候，我的上帝，我能再遇見

歡樂呢？……永不能了嗎？……不會的，這是求免太殘忍了！」

這彷彿是苦悶的淒聲然而貝多芬倒還要活二十五年。他的強悍的性質並不在試鍊之下消沉。「我的體力與我的智力並駕前進：我的青春——是的，我感到的——如今正剛剛開始。我日近一日那目標了；那目標，我雖則不能確定，但是我却預感着的——呀！如果我從耳聾這病痛裏而解放了，我將擁抱那地球了！：沒有一點休息，除了睡眠之外，我實不知有別的了。比了從前，我不得不多睡一些時間，這實在是不幸。我只要耳聾好了一半：那末那時候：不，我對於這病痛實

在不能再容忍了。我要握住運命的喉管。運命究竟不能完全征服我的吧。——啊！生命能一千遍的活下去是多麽好呢！」

這種愛情，這種痛苦，這種意志，這種煩惱與驕傲的交替，這種內面的悲劇都反映在一八〇二年所寫的大作裏：如作品第二十六號菲禮進行曲的奏鳴曲；和所謂月光曲(Sonate duari uuafantaria)的作品第二十七號的奏鳴曲又如帶有戲劇的背誦，彷彿是壯大而又傷心的獨白一般的，作品第三十一號第二奏鳴曲；又如獻給亞力山大皇帝的，爲提琴用的C調短音階奏鳴曲；又如作品第四十七號克洛池萊奏鳴曲(Sonate a Kreut er,)又如作品第四十

八號附有該萊德(Gellert)的歌詞六個雅武而銳利的宗教旋律（Melodies religeuses。）一八〇三年第二交響樂更反映出他青春的戀愛；而且人們感到他的意志毅然地向上。有一種不屈不撓的力量掃除他的憂慮。生命的沸騰湧現於尾聲之間。貝多芬希求着幸福，他不願相信他那無可救藥的不幸：他企求恢復康健，他企求戀愛，他拋棄了絕望。

這種作品中有許多令人極強地感到那強有力的行軍與戰鬥的節奏。尤其在第二交響樂的快調和尾聲裏最能感覺；至於獻給亞力山大皇帝的奏鳴曲的第一片斷，更多英雄的偉大的性質。這種

尙武的特質，特別在這樂譜裏，令人回想起這樂譜所產生的時代。革命到維愛納了，貝多芬給革命的狂潮捲了去。騎士的山弗利特(Seyfried)說道，「他在知己朋友之間，隨意討論政治問題，他的批評是有超衆的智慧，明確的眼光的。」他的一切同情性質將他拖到革命思想的方面去了。「他是一個無限止的自由與國家獨立的黨徒：……希望人人都得參與國家的政治：……他希望法國由拿破崙製定普通選擧，以作人類幸福的基石。」他是一個革命式的羅馬人，融化了普利太爾克的思想的，他夢想勝利之神所建設的英雄的共和政治——第一執政官；他於是漸漸鍛鍊成一篇帝國的伊

里亞特（L'Iliaed be l'Empire）——英雄的交響樂曲拿破崙（一八〇四年，）又鍛鍊成一篇光榮的敍事詩——C調短音階交響樂（一八〇五年——一八〇八年）的尾聲。這眞是最初的革命的音樂，時代的靈魂帶着堅強與純潔在這種音樂裏再生了，這種堅強與純潔是在偉大孤獨的靈魂裏的偉大事件所特有的，其印象不因與現實接觸而減小的。從這壯大的戰鬬的反映裏，貝多芬的丰貌顯出途上了色彩了。他自己或許不自覺的。在這個時期中的作品，處處都顯出這種戰鬬來：如在那顯示暴風雨的谷裏窪浪(Ccr'olan)的序曲（一八〇七年）裏，與這序曲有密切關係的，作品第十八號第四

四部曲的首段裏；作品第五十七號亞拍與奈達奏鳴曲 (Sonate Appassionato) （一八〇四年）裏，——這個作品曾經偉士麥說過：「如果我常常聽這作品，我一定常常極勇敢的；」在愛格蒙 (Egmont) 的樂譜裏，甚至在他的幾種鋼琴的小樂曲裏，（如一八〇九年作品第七十三號E調變低音樂曲，在這樂曲中技巧都爲英雄的，有軍隊在這樂曲中經過，）都顯示戰鬥的。——如何會驚奇呢？貝多芬寫那英雄之死的葬禮曲（作品第二十六號奏鳴曲）時，即使他並不知道最適宜於他的歌曲的英雄，比拿破崙更接近於英雄交響樂的模特兒的霍旭 (Hoche)，剛死於萊茵的附近——他的紀念嘉標如

今還立在古物朗(Coblentz)和波痕中間的小山頂上，——他就在維愛納也兩次看見革命的了。一八〇五年一月，出席於屝台利(Fidelio)第一次演奏會的是法國的士官們。許林(Hulin)將軍——打破波士的監獄的勝利者，——住在貝多芬的保護者又是朋友的陸泊郭維(Lobkowilz)家裏。英雄交響樂和那C調低音階交響樂都是給陸泊郭維的。一八〇九年五月十日，拿破崙滯留於與泊倫(Schoen runn)不久貝多芬就恨毒那法國勝利者們了，然而他却很能感覺到他們的敘事詩的熱狂；如果有人不能如那樣的感覺，那是只能了解一半這種皇帝的勝利與行動的音樂。

貝多芬突然中止那套C調短音階交響樂，來寫那第四交響樂了。他寫這套曲譜時並不照他的舊習慣慢慢打草稿，却是一口氣寫成的。幸福在他面前顯靈了。一八〇六年五月，他和台蘭絲(T-
1er ese de Bru swick)訂了婚約。她好久以前就愛上他了——，還是從她小姑娘時代，他滯留在維愛納，她從他學習鋼琴時候就愛上了的。貝多芬是他哥哥法朗沙亞(Franco's)伯爵的一個朋友。一八〇六年，在匈牙利的(Martonvasar)地方，他做了兄妹倆的佳客，在那裏，他們倆互相戀愛着。那時的幸福日子的記憶還保存在台蘭絲所著的幾種小說

裏。她說道：「一個星期日的晚上。飯後，月光之下，貝多芬坐於鋼琴前。最初他將他的手平放於鍵盤之上。法朗沙亞和我都知道他常常先這樣準備的。其次他在低音鍵上彈了幾下和音；緩緩地，帶着一種神祕的莊嚴，他彈出了排哈(Sebxstien Bach)的一首歌曲來：『如果你要把你的心來贈給我，那末第一先不要給人知道；我們的思想互相共通，使誰也不能猜得中。』我的母親與牧師都在打盹了；我哥哥向着自己的面前凝視；我呢，我給歌曲和他的眼光針砭到身心裏，我覺得的生命完全展開了。——翌晨我們倆相遇於花園中，他對我說：「我如今正在譜一歌劇。劇中的主人

公是在我的身心上，是在我面前。我無論走到那裏，我就要滯留在那裏。我從來沒有登上過這樣的巍峨，一切是光明，純潔，輝耀。直至如今，我彷彿是童話中的一個小孩，在路上走時，只顧拾石卵子，却不見鮮花開在道旁：」這是，一〇八六年五月，我得到了最親愛的哥哥法朗沙亞的唯一的同意，已做他的未婚妻。」

這一年他所寫的第四交響樂是朵潔淨的花，保持着他一生中這最平安日子的芬芳。「那時，貝多芬專心注意的事情，是以他的天才盡力融會於靠了先進者傳下來的，大家周知的愛好的形式裏，」這個判斷是正確的。這個從愛中流出來的

協妥精神影響到他的動作以及他的生活方法上去了。山弗利特（Egnaz Von Teyfriet）和葛利爾泊爾池（Grillparzer）說他是充滿着生氣，活潑潑的，快活的，聰明的，對於世人頗有禮儀的，卽與討厭的人在一處也忍耐得住的，穿着也很講究；他竟能使他們看不出是聾子，竟能使他們說他除了眼力衰弱以外，身體是很強健的話。那時梅勒（Maeler）替他畫的肖像，畫中人有點浪漫的漂亮，并且有點過於修飾的神氣，這是因爲梅勒所感的正和葛利爾泊爾池所感相同的緣故。貝多芬是希求快樂的事，他知道自己的樂事。獅子在戀愛裏，不會放出它的脚爪來。我人覺得在他的樂事下面，在

他B調變音交響樂的幻想與溫柔的下面，隱着可怕的力量，肆無忌憚的脾氣，易怒的性情。

這種深幽的平和却不能長久存續；雖則戀愛的恩惠的感化力一直延長至一八一〇年。那時候貝多芬自然極力自制，於是給他的天才產生了最完美的果實：如古典式的悲劇——C調短音階交響樂——夏日神聖的夢一般的牧人的交響樂（一八〇八年。）——從沙士比亞暴風雨裏感得的亞拍與奈達，以爲這套曲譜是他的奏鳴曲中的最有力量的一套，出版於一八〇七年，寫着獻給於台蘭絲的哥哥的。他贈給台蘭絲小姐的，是作品第八十七號，夢一般的幻想的奏鳴曲。一封不記日

子的信，寫給「永生的愛人」的，正和亞拍與奈達不相上下，也顯示出他的戀愛的熾烈：

「我的天使我的一切，我的自身，我的心裏充滿着非向你一吐不可的事情呀！不論我在何處你總和我在一處：當我思想到你在星期日前或許收不到我的第一封信，我便哭了。——我的愛你，有如你的愛我，不過我是更熾烈罷了：啊！天啊！沒有了你！這是什麽生涯呢！——這樣近而又這樣遠！：但是我的思想奔向着你，我的永生的愛人有時歡樂了，既爾，在憂愁之後，詢問那運命，問它能否允許我們倆的希求。——我和你在一處才能生活，否則我不能生活！永不會另有

一個女人能取我的心的。永不！——永不！啊！上帝！當兩人互相戀愛了，爲什麼又要互相分離呢？然而我的生命，如現在的生命，正是一種不幸的生命。你的愛情使我最爲幸福，同時又使我做個最不幸的人…………安靜一點吧……安靜一點吧——愛着我啊！——今天——昨天，怎樣熱烈的盼望啊！多少眼淚流向着你——你——你！——我的生命——我的一切——再會！——啊！請你繼續着愛我——請你永永不忘你的愛人的心。

——這顆心永遠是屬於你的——永遠是屬於我的

——永遠是屬於我們倆的。—

怎樣神秘的理由會阻止兩人相愛的幸福呢！

——或許是因爲沒有財產，境遇不同吧。或許是貝多芬自己起來反抗的，反抗人家迫着他的長時間的等待，反抗那無限止地密守着他的戀愛的屈辱。

或者因爲他的暴亂，疾病，猜忌。無意中傷害了他意中人的心，於是他也轉而爲絕望——婚約破裂了；然而兩人都彷彿永遠沒有忘記他們倆的戀愛。直至她最後的一日（她祗在一八六一年死的，）台蘭絲戀愛着貝多芬。

一八一六年，貝多芬說道：「一想到她，我的心正如第一次見她的那一天，極強地跳躍起來了。」這一年的作品第九十八號，六篇「是給遠

處的愛人」的旋律，眞是非常動人的，非常深刻的作品。他在他雜記簿裏寫着：「看見這可愛人兒，我的心便漲溢起來了，可惜她不在這兒，不在我身邊。」台蘭絲曾經以自己照片送給貝多芬，照片上寫着：「呈給稀有天才，偉大的藝術家，良善的T. B。」在貝多芬最後一年，有個朋友看見他一個人吻抱着那張照片，流着眼淚，照他的老脾氣，口聲很響亮地說道：「你是這樣的妍麗，這樣的雄偉，簡直像個天使！」這個朋友不禁爲之一驚，就退了出去，過了一會兒再回進來，看見他坐在鋼琴前面，於是向他說道：「老朋友，今天，你的臉上全沒有惡魔的盤踞。」貝

多芬答道：「這是因為我的良善的天使來訪問了我的緣故。」——那個傷痕是很深幽的。他說他自己道：「可憐的貝多芬，在這世上，沒有一點幸福是給你的。祇有在理想的國土裏，你才可以找得你的朋友。」

他在雜記簿上寫着：「屈服，深深地屈服於你的運命之下，你已不願為他自己而生存，但是祇為了其餘的人而生存，在你自己，除了在你的藝術裏以外，沒處有幸福的了。啊，上帝，你給我一點力量，讓我來征服我自己！」

他於是被愛情拋棄了。一八一〇年，他又只有他自己一個人；但是他的光榮來了，他自己覺

得他的威力了。他是在人生的頂點了。他委身於他自己的激烈奔放的脾氣裏，對於無論什麼什麼，他都不留心的了，什麼世間，什麼因襲，什麼旁人的批評，他一概都不管。他還有什麼怕，懼和忌憚呢？沒有戀愛，也沒有野心。他的力量，他所剩的：是他的力量的歡樂，是使用，近乎濫用，這力量的欲求。「力量是我和衆人相區別之人類的道德。」他又懶於講究他的衣裝了；他的態度的自由比了從前更大膽多了。他知道他有說出一切話的權利，就是向那最大的大人物說話時也當如是。一八一二年七月十七日他寫道：「除了善而外，我不認識旁的卓絕的標幟。」那時候勃朗遂

諾(Bettina Brentano)看見他，說他道：「沒有一個皇帝，沒有一個國王能像他那樣意識自己的力量的。」她簡直被他的力量迷魅了。她寫信給哥德說道：「當我第一次看見他時，全宇宙在我面前消去了。貝多芬使我忘記了世界，啊，哥德，使我連你也忘記了：我能確定地說，這個人比了近代文明更為進步，我想我這句話並不說錯。」哥德設法要認識貝多芬。他們倆於一八一二年在台濮利滋(Toeplitz)地方，相遇於薄愛姆(Bohem)的溫泉場中，貝多芬熱烈地讚美哥德的天才，但是他的品性太自由了，太粗悍了，竟不能與哥德的品性相應，有難免傷及哥德的品性之勢。他自己譴過他們

個一次散步的故事，在這次散步裏，共和黨黨員的他對於那個惠馬爾（Weimar）大公爵的宮中顧問官，竟堂堂地教訓了一頓，他覺得做顧問這件事是罪不可恕的。

『國王與貴族要造成幾個教授和私人顧問是極容易的事，他們可以爵位勳章來裝飾這班顧問的；但是造就不出偉人，造就不出超越塵世的精神…，當兩人在一處時，像哥德和我在一處時，這種大人先生就應當感覺到我們的偉大了。——

昨天，我們歸來的時候，在路上，遇見全部的皇室。我們老遠就看見了。哥德拋開我的臂膊，他要去靜立在道旁。我要對他說的話都說了，但是

徒然。我已不能使他再走前一步了。我於是將帽子戴得低一點，將衣服鈕扣鈕好，臂膊反叉在背後，我走進人數最多的一羣中間去。——貴族和大臣們圍成為一圈籬笆了；公爵陸獨爾夫（Rodolpho）將我的帽子揭了去；皇后第一個和我照呼——大人物都認識我的。——我看那一隊人在哥德面前走過時，他那樣子真有趣味。他站在路旁，深深地彎下了身體，帽子握在手裏。後來我還替他洗頭，我對他是沒有一點寬恕的……」哥德也沒有忘記這件事。

這時期內第七交響樂，第八交響樂，是一八一二年，他在台潑利滋於數日間寫完成的。節奏

的歡宴和那諧謔的交響樂等作品中都顯現他的自身，而且顯現得最爲自然，照他自己的說法，是最爲「開敞」（Aufgeknopft）。這種作品中，帶着歡樂和憤怒時的恍惚，帶着突起的對照，帶着混亂而又莊嚴的跳躍，帶着Tianique爆發，竟使哥德與采爾迭（Ze ler）都沈溺在恐怖裏，甚至使日曼耳北方的人士說他的A調交響樂是一個醉漢的作品。——不錯，是一個醉酒者的作品，但也是力的作品，天才的作品。他說他自己道：「我是爲了人類而釀旨酒的酒神(Bacchus)，給人類以精神之神聖的癲狂的是我也。」我不知道他是否要像惠格納所寫的一般，在他的交響樂的尾聲裏描出一個酒

神祭日的狀態來。但是我看他在「訓練」和「服從」的國土裏那樣亂唱，言語態度那樣大胆的自由，我便探得他的根源；同樣從這樣熱烈的大祭典(Kermesse)裏，我便認識了他的弗朗特爾的遺傳的特徵。如A調交響樂那樣的暢快，那樣的自由的剛強，簡直無論其餘那一部分都不能比得上的了。這是一種超人的精力的爆發，沒有目標的。若說是歡樂呢，那是一種氾濫着滿溢着的河流般的歡樂。在第八交響樂裏，力量比較輕一點，但是更加奇怪，更含有他的特性，是將悲劇和喜劇攪混在一處了的，是將海爾克來史般的偉力與兒童的遊戲，小兒的輕佻相結合了的。

一八一四年是貝多芬的幸運的頂點。在維愛納的會議裏，他受着人家將他當作歐洲的光榮一般的待遇。他在各種宴會裏是一個寵兒。貴族都向他表示敬意；他也任他們來恭維他，後來他向星特拉誇耀人家恭維他的事情呢。

他因獨立戰爭而煽起了火焰。一八一三年他寫了威靈吞的勝利交響樂，一八一四年開始時，他又寫了一篇戰士的合唱曲日耳曼的再生（Germanias Wiedergeburt）。一八一四年十一月廿九日，他在許多的國王面前指揮那首愛國歌光榮的瞬間（Der Glorreiche Augenblick），一八一五年，他譜了一篇合唱曲一切都成就（Es ist vollbracht!）以祝佔據巴黎

的勝利，那時候，這種作品比他其餘全部的曲譜還要有名聲。海番爾（Blasius Hoefel）依照勒德落納（Franco's Letronne）的畫片所作的版畫，以及一八一二年克冷（Franz Klein）以他的面龐作模型的兇猛的面影（Masque）都很能顯示貝多芬在維愛納會議時候的生動的面影，正有如獅子的面盤，有強悍的兩顎；有憤怒和悲哀的皺紋，這臉上的支配的特質是一種意志之力，——是一種拿破崙式的意志之力。我人認識這個人的——他對於意那（Iena）以後的拿破崙，會這樣說：「多麼的不幸，我不能認識那戰爭有如認識音樂一般！我定要來打倒他！」——但是貝多芬的王國並不是在這個地球

上的。正如他寫信給法明沙亞（François de Brunswick）的話；「我的帝國是在天空的。」（Mein Reich ist in der Luft）

在這個光榮時期之後緊接着最悲痛最不幸的時代。

維愛納對於貝多芬從來沒有過同情。惠格納對於這個都市表示非常的輕蔑，如貝多芬這樣倨傲而自由的天才在這平凡，俗氣，無聊的都市中自然沒有什麼樂事可說了。凡是能離開這個都市的機會，他從不曾失去過一個的；一八〇八年左右，他極想離開塊大利，而到那惠史德發利（Westphalie）王（Jerone Bonaparte）的宮廷裏去。但是維愛

納頗富於音樂的資產；說句公平話，在那裏確乎常常有若干貴族的音樂愛好家，他們知道貝多芬的偉大，並且知道祖國失去貝多芬是一種恥辱，極力想法去挽救。一八〇九年，維愛納市中最有財產的三個貴族；貝多芬的弟子陸獨爾夫大公爵，陸勃夸惠（Le prince Lobkowiz）爵士和金士幾爵士（Le prince Kinsky），叫他只要住在奧大利，就每年供給他四千弗陸稜的財貨。他們說：「凡人能脫去一切物質的杞憂的，才能專心一志於其藝術，這簡直是已證明了的事實。脫去物質杞憂之時，才能產生那藝術的光榮——最莊嚴的作品。下面簽名的人是決意要使貝多芬無所杞憂，排除一切

阻害他天才飛躍的不幸的障礙。」

不幸得很，結果與約束不相侔。這幾年金常是極不正確地支付；不久簡直完全沒有了。況且在一八一四年的會議之後，維愛納的品性一變。在社會上，藝術被政治排除了，音樂的趣味被意大利主義弄糟了，人民的風尚都向羅西尼（Rossini），視貝多芬為學者。

貝多芬的朋友和保護者或散了或死了：如金士幾爵士死於一八一二年，李希諾絲几（Lichnowsky）死於一八一四年，陸勃考惠死於一八一六年，蒙他贈送作品第五十七號最堪讚美的四部曲的陸史蒙幾（Rosumowsky）於一八一五年二月舉行最後一次

演奏會。一八一五年，貝多芬又和他幼年時代起的老朋友史坦芳，馮，勃羅林（Stephan Von Breuning）即愛蘭諾露兒的哥哥發生了爭論。從此之後，他是孤獨了。一八一六年，他在雜記簿上寫着：「我一個朋友都沒有了，我在世界上是孤獨的一個人。」

他的耳朵是完全聾了。自從一八一五年秋季起，他和所剩的友人談話時總是用筆來寫的。最早的一本談話簿是一八一六年的一本。人家知道星特拉所寫的關於一八二二年演唱屏台利時的一段悲痛的記述。「貝多芬要求做總試演的指揮人……從第一幕的第二部唱起，這齣戲的進行，他

完全沒有聽得一些。這是很顯明的事實，他因爲在思想，所以動作非常遲緩；管絃樂隊是要跟着他的指揮棒的，然而唱歌手却性急了，於是完全起了混亂。平常管絃樂隊的首領恩洛夫（Umlauf）提議暫時休息，並不說出理由；和唱歌手說了幾句話之後，再行開始。不道又起了同樣的混亂，於是非再行休息不可了。在貝多芬指揮之下不能再繼續下去是很明顯的了；但是如何能使他自己明瞭這一點呢？沒有一個人敢對他說：「你退下去吧！可憐的不幸者啊，你不能指揮的了。」貝多芬不安了，焦心了，向着左看，向着右看，努力要在不同的臉色的表情裏讀破那秘密，努力要

明白那裏來的障礙；然而四面八方，都是蕭靜無聲。突然間，他毅然呼喚着我。當我走到他身旁時，他將他的筆記簿呈給我，做一個要我寫他的手勢。我寫着下面這幾個字：「我請求你不要繼續下去了，理由，到了家中我會對你說明。」他一躍，就跳到地上來，向我喊道：「趕快出去！」他一口氣跑回家去，進了屋子。便倒在一張沙發上，兩手遮沒着臉盤；他這樣地一動也不動直到吃飯的時候為止。就是在吃飯時，他還是一句話也說不出來；他保持着最痛苦的最失望的表情。飯後，我想去了，他便留住我，對我說明他不願只剩他一個人。後來我們要分別的時候，他要求

我陪他到他的醫生家裏去，他的醫生原來治耳病是極有名的：我和貝多芬互相往來之間，沒有一天能比得上這十一月致命的一天的：他中心受了一擊，一直到他死的一日爲止，他總記着這次恐怖的光景。」

距此後二年，一八二四年五月七日指揮附帶合唱交響樂（這個不如照秩序單所說，「參加演奏會的指揮」爲得）時，他竟毫不聽見滿堂騷然歡迎他的聲音；等到一個歌女拉着他的手，引他向着衆人，他突然看見聽衆都站着，鼓掌，揮着他們的帽子；這時候他才恍然。英國旅行家盧山兒（Russel）在一八二五年曾看他彈奏鋼琴，說他

想靜靜地彈奏，可是那琴鍵不響。在這沈靜之中，看着他臉上以及顫巍巍的手指上的生動的情緒，真使人感動呢。

埋葬在他自己心身裏了，與一切的人相分離了，他的唯一的安慰，除了自然以外，再沒有旁的。台蘭絲說：「自然是他唯一的知己。」自然是他的休憩之地。在一八一五年認識他的奈亞區（C arles Neate）說：從沒有見過一個人如他那樣的愛好花，愛好雲，愛好自然的：他彷彿是完全生活於花卉雲霧中間的。——貝多芬曾經寫着，「在地上沒有一個像我那樣的愛好田舍了：我愛一株樹比愛一個人還強：」——在維愛納的時候，

他天天在城壁的四周散步。在田野裏，從清晨直至夜間，他不戴什麼帽，不論出太陽下雨，獨自一人在散步。「萬能者啊！——在森林裏我是幸福的，——幸福的在森林裏，——森林裏每株樹都和你談話。——上帝。多麼的燦爛啊！——在這森林裏，山嶺上，——這是肅靜，——這肅靜是爲奉侍你的。」

他的精神上的不安却在自然裏尋得了若干休息。經濟問題却又使他焦慮了。一八一九年，他寫道：「我幾乎窮到要討飯了，我被逼着裝作並不拮据的神情。」況且「作品一百〇六號奏鳴曲是在困境裏寫就的。爲是麵包問題而工作眞是椿

討厭的事。」希泊爾（Spohr）說他常常因為靴子破了不能外出。欠他的出版者很多的債，而他的作品呢，又沒有什麼收入。徵求預約的D調彌撒只有七位預約者（其中沒有一個音樂家。）他的幾篇極好的奏鳴曲，不過收到三四十個提卡。然而每篇奏鳴曲却要費他三個月的工作。嘉里仁（Galitzin）爵士請他製作的幾篇四部曲，作品第一二七號，第一三〇號，第一三二號，這幾篇作品或許是最為深刻的，簡直像把他的血來寫的，豈知爵士竟沒有給他一些報酬。貝多芬在家事的困厄裏，在無休止的訴訟裏消耗了他不知幾許精力。他的訴訟，有的是為了要求那理應他得到的錢貨

，有的是為了要維持做他的姪子保護人的權利？他的姪子是他弟弟卻爾史的兒子，卻爾史是一八一五年生肺病死的。

他眞是盡心的愛護他姪子。可是這件事又給他慘酷的痛苦。彷彿有一種特異的恩寵恐怕他的天才缺少糧食，所以要使他的不幸周而復始，要使他的不幸日日添增。——第一件他不得不為了那小卻爾史而與卑劣的弟嫂爭論，因為她要把那小兒從他身邊奪去。

他寫道：『呀！我的上帝，我的壁壘，我的守護，我的唯一的安身地呀！你誦讀我的靈魂深處，你當知道我所受的痛苦，當人家來和我爭奪

我的寶貝。我的却爾史，我不得不使人家痛苦時你是知道我多少的悲傷呀！請你聽我，我不知呼喚你什麼名字好，你的創造物中最不幸者的熱烈的禱告，萬求聽取呀！

「呀，上帝！求你助我！你看見我被全人類所拋棄，因爲我不願和「不義」相妥協的緣故！請聽取我向你說的禱求，至少讓我此後和我却爾史生活在一處：啊，慘酷的運命，固執的運命！不，不，我的不幸總不會完了的吧！」

伯父如此狂熱地愛好這姪子，然而姪子做出來的樣子，却證明他實在不配得到伯父的親愛。貝多芬和他所通的信都是痛心的不忍卒讀的，有

如米開朗奇和弟弟們的通信一樣，不過更是天眞的，更是感人的。

「難道要我不得不再受一次最可惱恨的忘恩背義的報答嗎？假使我們倆中間的關係不得不斷絕了，那末讓它斷絕吧！一切公正的人知道了這件事，自會痛恨你的：我們倆相結合的約束，如果在你覺得擔當不起的話，我敢呼上帝的名字，——任你的意思如何就如何好了。——我對着上帝，我拋棄你了；凡我能力所及的我都做過了；在上帝的審判前，我也敢露面的：」

「如你這樣的人，確是寵幸慣的了，但是寵幸雖寵幸，究竟不阻止你努力着做個純粹眞實的

人；看你對我做出種種僞善的行爲來，我的心上實在非常的痛苦，而且使我難於忘記的：上帝做我的見證，我眞正的只想和你，和令人傷心的弟弟，和這個討厭的家庭離開一千里：——我已不相信你的了。」他的簽名是：「不幸的，你的父親，——說得更加好一點，不是你的父親。」

但是他的寬恕立刻又來了：

「我的親愛的兒子！——再沒有別的話了，——來投在我的懷抱裏，你不會再聽一句責罰你的話了：我將以從前的愛情來招待你。至於爲了你的將來應該做怎樣的事，我們可以好好地商量的。我都說的好話，還有什麼叱罵呢！幷且叱罵

也無所用了。我只要求等待我給你最親愛的幫助和愛護好了。——來啊，向着你父親的——貝多芬的信實的——心回來啊。接到這封信就回來，回到家裏來。——（寫地址的地方，他用法文寫着一句話：「如果你不來，你定是要殺死我。」）

「不要說謊話，」他這樣請求，「常常做我熱愛的兒子，如果你對我虛偽，也要像人家想把虛偽的事情來使我相信，那是多麼可怕的不調和呢！——再會，雖則我這個人不能以生命送給你，但是我保持着生命一定是為了你，我將以勝過父親的愛情來留心你的道德的發展，我又從心底裏請求你跟着公正唯一的大道進行。你的忠實的好父

覲。」

這個姪子並不缺少什麼聰明，他要經營大學的生活，於是向貝多芬說了許多好聽的說話，說的都是關於他未來的一切美夢。貝多芬聽了他之後，乃亦不得不贊成他去學做個商人了。但是却附史常常到賭場上去，欠了人家債。

人所不及料的一種悲慘現象發生了，就是他伯父的道德的偉大，不特不能使他向善，反使他變惡，使他失望，使他叛逆，正如他所說的話，他在這句可怕的說話裏活潑潑地顯示了這個不幸者的靈魂：「唯其因爲我伯父要我好，我却愈加壞了。」他的確愈加壞了，在一八二六年的夏天，

他竟向自己的頭腦開了一手槍，他倒並不因此致命，眞正幾乎要送命的，倒是貝多芬：雖則也沒有送命，然而經過這次可怕的變動身體卻永沒有復原。卻爾史的槍傷痊愈了：他活在世上一日，總要使伯父痛苦一日，到死才罷休。伯父死的時候，他雖則並不裝作全無關係。但是伯父臨死的時候卻不在伯父身邊。「上帝決不把我拋棄的，」幾年前貝多芬寫給姪子的信裏的話：「總有一人來替我閉上眼睛的。」——這個所謂一人也者卻不是他所稱為「我的兒子」的人。

貝多芬從這悲哀的深淵的底裏，想創作讚頌歡樂的歌曲了。

這件事是他一生的計劃。自一七九三年起，在波痕，他就想到創作這頌歌了。他一生要歌唱那「歡樂，」他要把這頌歡曲作爲他的傑作之二的花冠。他一生躊躇於找尋聖歌正確的形式，躊躇於找尋那可以放入聖歌裏的作品，在他第九交響樂裏，他還不能決定。直至最後的時候，他想把那歡樂頌放在第十交響樂裏又想放在第十一交響樂裏。我人應十分注意那第九交響樂非如人所說，題名爲附帶合唱的交響樂，却題爲歡樂頌的帶有終結合唱的交響樂。這套樂譜應該另有一個收場。一八二三年七月，貝多芬還想給這套樂譜一個樂器的尾聲，後來他把這樂器的尾聲用在作品

第一百三十二號四部曲裏去了。池爾尼（Czerny）和西拉衣特那（Sonneleithner）兩人在演奏之後，還確言貝多芬沒有拋棄這個思想。

要把合唱放入於一套交響樂內，在技巧上實有很大的困難，這是貝多芬的筆記簿和他想把聲樂另一個樣放進去，放在作品另一個時候的種種嘗試給我們證明的了。慢調（Alagio）第二的旋律的草稿裏，他寫着：「此處將合唱放進去或許是很適合的。」但是他不能決定和他的忠誠的管絃樂隊相分離。他說：「當我有一思想時，我在器樂裏聽得出來，在聲樂裏從來聽不出的。」所以他能不用聲樂總不用，拖延一些好一些的樣子；

他甚至不借尾聲的背誦用器樂，就是那「歡樂」的主旋也用了器樂。

他製作這歡樂頌所以會這樣的躊躇，這樣的遲緩，其中自有很深的道理，所以我們要更進一步來說明這可憐的人兒，唯其因爲常常爲悲哀所苦，於是常常想歌頌那歡樂的神妙，然而年復一年，他的熱情的旋風，他的憂鬱總是無休無歇地纏繞着他，他便又將這心願放下了，於是直至最後的時日才告完成。但是多麼的偉大！

歡樂頌的主旋將顯現的時候，管絃樂隊突然停止；猝然而蒞臨了靜默；這是與這名曲的發端以一種神秘聖潔的品性。這是眞實的：那主旋循

直是個上帝。一種超自然的靜穩擁護着那歡樂自天下降：歡樂以它的輕微的呼吸來撫慰種種的痛苦；它第一次給人的印象既如此的溫柔，當它流入於苦痛的心中時，簡直要如貝多芬的友人所說的話一樣，就是『看見了他的溫柔的眼睛，我人不禁要滴下眼淚來。』當那主旋後來進行到聲樂時，最先顯現的是具有莊嚴而又激鬱的性質的低音。但是那歡樂漸漸佔據了實體。這是對於痛苦的一種戰爭，一種征服，你看現在是行軍的節奏了，軍隊在移動了，這是次中音的焦急熱烈的歌聲，在這一切顫動的背頁上，我人彷彿聽見了貝多芬自己的呼息，聽見他的呼吸的節奏，聽見了

他在暴風雨的中間，有如那老王李亞給鬼魔的狂亂運行了去的一般，奔走於田野間，製作曲譜時的靈感的呼聲，在此戰爭的歡樂之後，接着的便是宗教的恍惚，接着神聖的祭祝宴會，是愛惜的狂歡。全人類顛動着，是起雙臂來向着天庭，叫喚出強烈的呼號，如自蹈向「歡樂」，將「歡樂」抱在心上。

這樣提當（Titan）式的作品在一般民衆之前卻還是認爲凡庸的東西。維愛納的浮蕩兒雖一時爲之騷然，但是他們都傾向羅西尼，傾向意大利的歌劇。貝多芬被侮辱了，受傷了，想要住到倫敦去，想在那裏演奏第九首交響樂。又是一次，有

如一八〇九年的事情一樣，幾個貴族的朋友呈給他一封請願書。請他不要離去祖國。他們說：「我們知道你又寫了一篇神聖音樂的新譜，在這新譜裏，你表現了你的感情——經你的深幽的信仰所淨化過的感情。那深入於你的偉大的靈魂中的超自然的光明將這新譜加上了光彩。另一方面，我們知道你偉大的交響樂的花冠上又自加了一朶不朽的鮮花……你近幾年的休養，使眼睛向你的人都悲嘆起來。大家都憂傷地思想着你這天才，在當今的人類中占這樣高貴地位的人，竟會守着沈默。這時間裏，一種外國的音樂却想移植到我們的國土裏來，把日耳曼的藝術的產品付諸遺忘

……我們的國家祇等待你一個人給以新的生命，新的花冠，超越現在的習尙的，眞理的，美的新王國請給我們以不久就能滿足我們期待的希望……希冀要來的陽春開放二次花朵，爲了我們，也爲了世界，感謝你的賜與。」這篇懇切的陳述不僅表示藝術的威力，且復顯示道德的威力，這道德的威力是貝多芬賜與日耳曼精神上的恩惠。他送給賞讚他天才的崇拜者的第一個字，不是「科學」，不是「藝術」，却是「信仰」一字。

貝多芬聽了那種話頗爲感動。他就留在本國了。一八二四年五月七日D調彌撒和第九交響樂第一次奏演。那成功簡直凱旋的，同時近乎帶點

騷動的性質，當貝多芬出來時，博得五回喝采。照例在這守禮的國內，就是皇族入場，也只得到三四回的拍掌，官廳不得不使這樣的喝采宣告終止。那交響樂竟引起了狂亂的奮激。許多人淌眼淚。貝多芬在閉會之後感動到全身都脫了棒的一般。人家將他抬到星特拉家裏去。到了那邊，他不吃什麼東西，也不喝一點水，衣服都不脫，連日連夜地睡覺。勝利是過去的了，實際的結果，貝多芬仍一無所得。那演奏會一點收入也沒有，他的物質生活的不安仍沒有一點變更。他仍舊是窮困，疾病，孤獨，然而他是征服者——人類凡庸的征服者——他自己的運命的征服者——他的

痛苦的征服者。

「犧牲呀，常常犧牲那生活的瑣事於你的藝術呀！上帝是在一切之上的！」（O Gott über alles!）

他於是捉住了他的全生涯的對象。他捉住了歡樂。——在這駕馭風雲的靈魂的絕頂，他能得靜止穩定嗎？——不言可喻的，他又將有許多日子陷於昔時的苦悶裏。不言可喻的，他的最後的幾篇四部曲裏充滿着不可思議的陰影。然而第九交響樂的勝利還留給他光榮。他對於此後的計劃是：第十交響樂，依排哈之名的序曲，爲葛利爾泊爾池的梅麗星(Melusine)作曲，爲凱爾奈爾(Korner)的窪提酸（Odysseus）作曲，爲哥德的浮士德和沙爾

（Sai）及大衛（David）的聖歌作曲，這種計劃顯出他的心被德國古代大師的——排哈和亨台爾（Haendel）的剛健的明朗所吸引去了，更被南方（Midi）的白晝，法國的南方所吸引去了，或者被他所夢想周游的意大利吸引去了也未可知。

史比勒博士（Dr. Spiller）在一八二六年看見他，說他的臉色快活了，春氣滿面。就在這一年，葛利爾泊爾沚和他最後一次談話時，這是貝多芬給了精力於衰弱的詩人。詩人說：「啊！假使我有你的力量和你的堅決的千分之一！」那時候正是非常嚴重的時代；帝制復辟的氣運壓迫着才智。葛利爾泊爾沚呻吟道：「檢察官將我殺死了。假

使要言論自由，除非到北美洲去，」但是沒有一種權力能限止貝多芬的思想。詩人克夫那（Kuffner）寫信給他道：「言語是被鎖着的了，但幸而音樂還是自由的。」貝多芬是偉大的自由之聲，或許在當時德意志思想界上是唯一的。他自己也感到這一層。他常常說到他所負的責任，應做的事情「是為了可憐的人類，」為了「未來的人類」（der Künftigen Menschheit）當依他的藝術來給他們以幸福，振作他們的勇氣，搖醒他們的迷夢，克服他們的胆怯。他寫信給他的姪子道：「我們的時代需要一種強悍的精神以鞭撻人類靈魂中之可憐不足惜者。」一八二七年，卞拉博士（Müller）說：

「貝多芬對於政府，官廳，貴族常常自由地發表意見，卽在公衆之前亦復如是。官廳明明知道他的，他們卻寬恕他的批評與諷刺，當作沒有害處的妄想看待；他們由他說去，雖則他的天才具有令人驚奇的批評。」

正是如此，無論什麼都不足以折服這種不屈不撓的力量。這種力量如今把那痛苦彷彿當作爲游戲。他晚年所寫的曲譜，不論他作曲的境遇是困窮，卻常有英雄的，諷刺的，輕蔑的，快樂的和全新的性質。在他死前四個月，一八二六年十一月中，他所完成的一節曲譜，作品第一百三十四號的新尾聲，也是很快樂的。實際，他這種快

樂與一切人所持的快樂不同。有時如莫希蘭(Moo-sheles)所說，是激發的洪笑；有時是微笑，使那被征服的苦痛的心感動。不管這一切，他總是一個勝利者。他不相信死亡。

然而死亡終究到了。一八二六年十一月之終他害了肋膜炎的感冒病。為了決定他的姪子此後的事情，冬季裏出去趕了路程，一回來就病倒在維愛納。他的朋友都在一處。他叫他的姪子去請醫生。豈知那個糊塗虫竟忘記了他的叮囑，過了兩天之後才記起來。醫生來得太遲了，看護貝多芬也很不行。三個月的光陰，他以壯健的身體與疾病相戰鬭。一八二七年正月三日，他指定他所

愛的姪子爲承繼人。他想到萊茵的好朋友；他還寫信給惠格勒：「……我多麼要和你講話啊！但是我太衰弱了。除了和你的樂爾亞，在心中吻抱之外，我什麼都不能做了。」假使沒有幾個英國朋友的寬大仁慈，窮困或許將他最後的時間也弄到極黑暗吧。他在病床上，一八二七年二月十七日，經過三次手術之後，等待第四次的時候，他安靜地寫道：「我忍耐，我思想：凡是不幸總帶着點幸運來的。」

幸運是那解脫，有如他臨終說的，「喜劇的收場，」我們說起來，便是「他一生悲劇的收場」了。

他在暴風雨之時——大雪之時——一個雷響，他死了，一隻陌生人的手將他的眼睛閉上了（一八二七年三月廿六日。）

親愛的貝多芬啊！許多人賞讚他的藝術的偉大，然而他豈僅爲音樂界中第一人。他是更巨大的。他是近代藝術中最英雄的力量。他是苦痛着奮鬪着的人們的最大最好的朋友。當我們爲世間疾苦而憂傷的時候，他到我們身邊來，彷彿他來坐在一個哀傷的母親身旁奏鋼琴，不說半句話。只用他凄涼的容忍的歌曲來安慰那流淚的人。當那徒然向着陳腐的善惡的永久爭鬪使我們疲乏之之時，在這意志與信仰的大洋裏洗滌了一次，眞是

說不出的歡喜呢。從他的身心裏流露出勇氣的感染力來，流露出奮鬪的幸福來，流露出感覺神在自己身心裏的靈魂的陶醉來。彷彿在他的時時刻刻與自然相交感之中，他終於和那自然深厚的精力相同化了。葛利爾泊爾池用着一種恐怖來讚美貝多芬說道：「他一直達到了可怖的境地，在這種境地裏藝術和那粗野的肆無忌憚的元素相混融了。」許孟(Schmann)對於他的C調短音階交響樂也抱這樣的見解，他寫道：「每次聽它，總覺得它有如自然現象一般，有一種永久不變的偉力影響着我們，那現象每次顯現時，常使我們充滿驚懼與恐怖。」他的知己是特拉脫：「他捉住了自

然的神髓。」——這是異的：貝多芬是自然的十種力量；這是一種荷馬式的偉大的景象，一種自然的巨力與其餘的巨力相鬪爭的景象。

他的一生有如暴風雨的一天。——開始是純潔的清晨，稍有憂鬱的微颸。但是在穩定的大空裏已含有一種神祕的威嚇，一種濃重的預感。突然間，巨大的陰影過了，悲劇的轟聲，幽怨恐怖的沈默，英雄的和C調短音階的暴風都來了。然而終究未失白晝的清朗。歡樂終究還是歡樂；憂鬱還常保持着一個希望。但是，在一八一〇年後靈魂的平衡破裂了。亮光變成異常的。從那最瑩潔的思想裏，我人看見彷彿升起了雲霧，這種雲

霧散了，重又凝聚了，這種雲霧將其肆無忌憚的憂鬱的困頓來暗淡了入心；音樂的意想被雲霧沒沒了一二次之後，彷彿完全消失了，在曲譜的結尾，因一陣颶風才重行顯露。甚至快活也帶着粗暴的性質。一切的情操裏融混了一種熱病和一種毒藥。愈逼近晚上，那風雨愈暴亂了。在那第九交響樂的開始裏充滿了孕着光明的濃雲與夜的黑暗與暴風雨的粗狂。——突然間，在那暴風雨的頂點時，黑暗破碎了，夜被驅除了，白晝的穩靜又依意志的力量而恢復了。

請問能以怎樣的勝利來比他呢？怎樣的拿破崙的戰爭，怎樣的奧史台利池（Austerlitz）的太陽來

比這超人的努力的光榮呢，來比這靈魂所從未有的最光榮的勝利呢？他是不幸，貧窮，孤獨的一個人，痛苦做了他這個人，世界拒絕以歡樂給這個人，他竟為了要將歡樂贈給世界，自已來創造歡樂了。他是以他的不幸來鍛鍊那歡樂的，正如他說的一句傲然的話，這句話包括了他的一生，是一切英雄的靈魂的象徵的名言：

「歡樂是從痛苦裏來的。」

Durch Leiden Freude.

（一八一五年十月十九日給Erdofy伯爵夫人的信。）

米啟安奇羅評傳譯序

法國羅曼羅蘭的著作給我在痛苦，失望，消極的時候得到一種忍痛着向前衝鋒的勇氣。我久想把他的新英雄主義介紹給當代萎靡不振的，保守退縮的青年們，可是因循至今，仍未着一字，心上覺得很抱歉似的。今番忽然想起我既做不出介紹的文章來，何不就將他的有名的米啓安奇羅評傳序文譯出來呢？那篇序文不是等於一篇新英雄主義的宣言嗎？

好！就譯出來！可是他那嚴肅有力的文章給我譯成一篇很不行的文字了，這是何等的使我慚愧啊！羅曼羅蘭在此文中讚美那基督徒；但我們須注意，他所讚美的是忍着痛苦救世救人的基督

徒。不是以傳教的名義來侵略人家的基督徒。如中國今日那班證明五月卅日英捕應該槍殺手無寸鐵的華人的基督徒。正是他所最痛恨的卑怯者。

——譯者

佛羅稜薩的國家博物院中有一座太理石像，米啓安奇羅名之曰「勝利。」石像係一裸體的青年，美麗的身材，拳曲的頭髮叢在稍向下俯的額上。筆直地站着，他將膝頭按住在一個滿面鬍鬚的俘虜的背上；這俘虜，頭向前伸，狀如牡牛。然此勝利者却沒有看着他。正將打下去的拳頭，他却又縮了回來，他轉過他的悲哀的嘴，他轉過

他的懷疑的眼。他的臂膊伸向肩旁。他的身體向着後退；他不要那勝利，勝利只使他厭煩。他是勝利了。他又是失敗了。

此英雄的「懷疑」之影像，此折了羽翼的勝利，實際就是米啟安奇羅自己，就是他的全生涯的象徵。米啟安奇羅的一切作品中，只有這個石像在他的佛羅稜薩的製作室中一直保留到他死的時候。他的知友伏爾丹，十分了解他的思想的，曾欲以此像裝飾他的神龕。

痛苦是無限的，痛苦是依種種形式而顯示着的：或依貧窮，或依疾病，或依運命的不公，或依人間之不義。痛苦依此種種盲目的，外部的橫

暴而作祟。有時，痛苦卽從痛苦的本身裏生出來的．這種自身所發的痛苦是很慘痛的，并且是宿命的；因爲我人無生存的選擇權我人不求生存，我人亦不求生存於我人所生存之境。

此最後之痛苦實卽米氏之痛苦。他有力量，他有非常的善的素質，足以奮鬬，足以勝利，他勝利了。——但是爲了什麽？他不要那勝利了。勝利原來不是他所要的。哈姆萊德式的悲劇啊！這是酷烈的軋轢！這是在英雄的天才和非英雄的意志之間的軋轢！這是在帝王的熱情和無所欲的意志之間的軋轢！

許多人已敍述過種種的偉大了，世人勿以爲

我在種種偉大以外更有所什麼添加！我們永不會說：因爲那個人太偉大了，他竟以世界爲太小。心情之不安並不是偉大的證據。人們自身不能與外界相調和，生活不能與生活之法則相調和，這並不是因人們之偉大而有此不調和，反因人們之弱點而致此。即在偉人，亦復如是。——爲什麼要想出法子來藏匿這弱點呢？弱者就不足以愛護麼？弱者應該愈加愛護的，因爲弱者更需要着愛護。我並不想建造一座不可接近的英雄的石像。我是憤恨那卑怯的理想主義——欲把人類的苦悶和心靈之弱點不給我們看見的理想主義。有一班人對於崇高的詞句之欺人的眩惑く神經質了。我

們應該向這班人說；英雄的虛僞就是一種卑怯。世界上有一種英雄主義：就是看着這本來面目的世界——幷且愛這個本來面目的世界。

我如今所要說的運命之悲劇，乃係顯示內面之煩悶者，此悲劇是從人格的根源裏出來的，是一刻不停的咬嚙那人格的根源的，是要破壞了那人格的根源後才肯離去的。這是偉大的人種——基督教——最有力的模型之一種；這種模型，一千九百年來，以悲哀的呼號，以信仰的呼號充滿了我們的西歐。

將來有一日，或百年之後，或數千年之後——（假設我們的世界還保存着回憶的說法，）——

有一日，未來的人們，將帶着讚美與恐懼與憐憫之情，向着這已消滅了的人種的深淵俯視，有如但丁之於麥勒鮑爾的邊岸上一樣。

但是誰能比我們感覺這種情緒更深刻呢？我們有如小孩子一般攪在這種痛苦裏的。——我看見我們最親愛的人和這種痛苦相格鬭，——我們的喉頭已認識了基督教厭世主義的辛辣醉人的香味，——我們有時候要如旁人一樣，在懷疑的瞬間，當有一種力量來支持我們的陣線，永不退讓，就是到了「神聖的虛無」的地步，仍當向前苦鬬！

神！永刼的生命！塵世生活的慘敗者之避難

所—信仰之所以發生者，因爲生命中缺了信仰，未來中缺了信仰，人們自身中缺了信仰於是才發生信仰的，缺了勇氣和歡樂才發生信仰的—：：我們知道在多少次的慘敗之上建築了你們的痛苦的勝利！

因此之故，所以我愛你們：基督徒，我可憐你們。我可憐你們，我又尊敬你們的悲哀。你們將世界悲哀化了，同時又使世界美化了。假使沒有了你們的悲哀，這世界更將荒涼了。在這個充滿了卑怯的人的時代，怯卑者在悲哀的前面就要發抖，他們却硬要享幸福的權利，（他們要享樂的權利，常是旁人不幸的權利，）然而他們胆敢

正面看着那痛苦，尊敬那痛苦嗎？讚美那歡樂呀！讚美那痛苦呀！歡樂與痛苦是一對姊妹，是兩個聖徒。她們製造這世界。她們發展那偉大者的心靈。她們是力量。她們是生命。她們是上帝。不能一起愛這一對的，也不能愛任何那一個。辨得她們的味道了，便知生命之價值，以及離去生命的甜味。

讀　劍

比利時　梅特林克原著

貪得正義的人類，屢屢用着實驗的，有時用着聰明的，有時用着巧妙的或迷信的種種方法，試喚起他生存所必要的偉大女神的陰影。

不可思議的，容易逃去的而又極活潑的女神呀！無形的神除了住在我們秘密的心裏以外，沒有站得住的地方了；這個神，我們可說，它愈有一座明顯的廟宇，它便愈沒有權力。或者有一日它除了住在我們幾個良心裏之外，將沒有別處能住了；如果這一日到了，就在這一日，它將在靜默之裏眞的握了支配權，靜默是它生命的神聖的原質。那時候，我們增設許多的器械，提了這種

種器械我們希望它自己顯現出來。我們還將給它莊嚴的，人間的聲音；那時不論它靜默在別人的心裏，或者靜默在我們的心裏，我們將越過我們的良心，到我們的生存裏所不能確定的制限內去尋求它，在這兒我們成為機會的一部分，在這兒我們深信正義將與神和我們的運命融合在一起。

三

在不能滿足的必要上，人間的正義就成了墮子，宣告自己的無力了，這種不能滿足的必要祇有哀訴於昔日神的判斷了。今日，我們對於神所抱的觀念已把它的形式，它的性質一齊變換了，同樣的本性仍舊極普通地而且極深地繼續存在着

，那麼所謂神者，或者不過是「漸近的眞理」的半透明的布幕罷了。

如果我們已無須仰仗神來判斷人間所不能裁判的事物，我們現在將這層任務委托給無意識的和不能知覺的担負去，就是說，給我們自身未來的部分担負去。決鬪已用不到神的裁判了，但是我們的未來，我們運命或者我們的宿命，凡我們身內無定的要素所合成的一切，代神執行的裁判是必要的。這是在我們善惡的可能性的名義裏，從不可解的觀察點出發，宣布我們是惡的或者是善的。

我們這兒却有不能消滅的，人間的事物；這

種事物是從我們日常所遇到的妄誕與兒戲中間解放出來的。雖然或許是不合理的，這種最高的疑問已放在非理智的光所能照到的黑暗裏了，但是我們沒有得到一個比較明白的估量善惡的方法，就是估量中心希望和兩種互相反抗，對立的運命，的方法之前，這種疑問總不能撤回的。

三

而且，就是離開了那帶着多少危險性的幽靈所出沒的地方，降到實行方面去攷察，那決鬬，換句話說，就是不依法律而合於規則的為自己保護正義的方法，一定和「我們不能否定其存在的必要」相一致的。因為我們居住的社會，在無論

何種事情裏，奪去適於人類本性的正義有餘，而保護我們却不足。

我想列舉那社會不夠保護我們的種種事情，非必要的。不如舉出它能夠保護我們的事情來說罷。自然，在法律上十分軟弱的，自已毫無防禦的人們對於現在的事物希望有改革但是能保護自己的人對於各種事物却以爲保持現狀最爲妥當，因爲世間沒有東西比「過於熱心的過於固定的保護」再壓迫意志的發動和個人的性格了。第一要記着我們是強食弱肉的，互相爭鬪的動物；我們應當留意，不要去消滅我們身中原人的性質，這是沒有理由可講的，因爲這種性質是自然賦與給

我們的．假使限制這種性質趨於極端是算聰明的，那麼保存這種性質的原則也是聰明的了。

宇宙的原素或別種的力為我們所準備的惡戲，我們却完全沒有知道；如果一旦我們完全沒有了復仇心，疑心．憤怒．獸性．爭鬭心以及種種別的差誤（這種種性質，從人道的見地觀察起來都要被非難的，但是比那人家讚揚的禁慾的諸道德究竟高超得多了．而且它們幫助了我們征服人間的大敵），那便是我們的大禍罷。

十二年十一月三十日。

法國文學的特質

今天的講題是法國近代文學，我想與其先撒出一大堆人名書名來說明，還不如先講一點關於法國近代文學的思想，然後再略引幾個作家來說說。

要講法國近代文學的思想，先要概略地講一講法國人的特質。我對於法人，不敢妄下批評，只得請出一位眼光最犀利而最注重客觀的法國近代小說名家，就是那位莫泊三來說話。他大略說道：

「法國人是最愛女人，他們的愛女人，最熱情，最倫俐，最敬仰，最才智。法國人的對於女子獻殷勤，世界上沒有一國比得上，凡是女人的

東西，從女人身邊來的東西，女人所有的東西，女人所做的東西，法國人都是愛好的。他們旣愛好女人的裝飾，愛好女人的天眞，愛好女人的說謊，愛好女人的溫柔，甚而至於愛好女人的放蕩；有錢的女人固然爲他們所愛好，貧窮的女人也是一樣的被他們所愛好，年輕的小姐，不用說是他們愛好的，就是老太太也未嘗不被他們愛好。不論皮膚老的黑的白的嫩的，身段胖的瘦的，他們都愛好。他們覺得在女人身邊，有一種適意。他們在女人中間，一點不疲倦討厭，會儘管泥在女人中間。只要有女人，說一句話，看一眼，都要顯出他們是愛女人的，務使女人注意到他們。凡

是能使女人歡喜的，他們總要想盡方法，用盡心思去做，於是男女中間，立刻起了一種熱烈的同感，一種本能的相好，彷彿他們的天性，性格原有親戚關係的。法國男人是女人的朋友，女人的奴隸，像僕人一樣侍候女人的嬌嗔，像捧角家一般讚揚女人的容貌。他們預備給她們使喚，幫女人的忙，保護女人，不論只認識一面的女人，不認識的女人，甚至從來不知道的女人，只要是女人，他們無不願意屈服於石榴裙下。」

以上是莫泊三講法國人的愛女人，他講得很精密詳細，我只說得他的一點大意。莫泊三又說法國男人愛女人，其實法國的女人也非常愛男人

的。

莫泊三又說到法國人說話的本領。他說，「談話，這是怎麼一回事，神秘不可思議，這簡直是一種藝術，從來不使人生厭的。一切無味的事情，無論那樣的題目都會說得親切有味，引人入勝，這眞是一種藝術。」他又從歷史方面考察，會說話的君王，都是很隆昌，得人愛慕。他舉了許多的例，說起來太嚕囌了，恕我不再敍述。

我們只要曉得法國人愛女人，愛談話這兩點就夠了。不錯，這兩點正是法國人的特質，他們爲什麼愛女人，這是因爲他們愛社交，愛社交，就是愛團體生活。他們爲什麼愛談話，這是因爲

他們喜歡我們俗語所謂拌嘴舌，換言之，就是喜歡探討事理。

因為法國人愛團體生活，所以是社會的（Sociale）。

因為法國人愛探討事理，所以是理智的（Intellectuer）。

近代法國文學很能發揮這兩種特點。

自從一八五零年左右，法國文壇起了一種自然主義的運動，反抗那浪漫主義的文學。這種運動的唱導者，就是弗洛培爾。他雖則也有點浪漫氣，但不像巴爾若克將寫實的浪漫的事情寫在一本書裏。他寫的書，如果是寫實的，從頭至尾是

寫實的，只要一讀他的「波伐利夫人」就知道。他這本書在一八七五年出版，築好了自然主義的基礎。將自然主義變本加厲地應用起來的人是左拉。他索性要把人生當作一種物質看待，放到試驗室裏去實驗。他提倡實驗的小說，他的大著二十部小說總名陸共麥加爾的，可以說是他實驗出來。講到自然主義的登峯造極者，那不得不推莫泊三了。法國近代有名批評家法該說他是不能有學生的了，換言之，就是沒有一個人學得像他，沒有一人能再比他寫得更好。莫泊三的小說，中國譯的已多；如人心，如一生，如莫氏短篇小說集，很多很多。其餘的自然主義的小說家，像都

像，像謳哥爾弟兄，都是，不過他們的寫法都帶一點印象的。

自然主義文藝最初是寫的個人生活，以性慾問題做出發點，但是到後來，近代的社會問題都拿來做材料了。就像提倡實驗小說的左拉，也寫了宣傳勞工者的福音的「勞働」，宣傳特來非事件的「眞理」，宣傳公道的「正義」，宣傳增加人口的「多產」，這不足以證明自然主義的文藝也是社會的嗎？又如莫泊三的反對戰事，不是爲人間社會嗎？

繼自然主義而起的新派作家，像在文壇上各方面活動的大作家法郎士，甚至加入社會黨，努

力為黨工作。其餘若波爾健，雖則注重宗教，傳說他的思想卻仇視社會的，不過範圍小一點。又如熱烈的傳統主義者，排蘭史，他的社會思想是以一個國家為範圍，將「社會的」三個字擴大到世界的。便是今年做六十歲生日的羅曼羅蘭，以及把爾皮史等，他們簡直是國際的，以四海為一家，他們反對侵略反對帝國主義主張非戰，主張人道，他們眞是人類的宣傳福音者，他們的思想眞是人類的曙光。

上面只說到法國近代小說方面。至於戲曲方面，培蓋(Becque)是自然主義的大作家，有名的劇本是羣鴉。又如汝廉行(Jullien)也是寫實的作家。

繼起的有白利安(Brieux)，以社會問題為題材，他的人生觀是樂天的，不過沒有很深哲學思想。居來爾(Curel)這位作家，卻很有思想，很善於心理解剖，他的一本處女作「被救起來的投河者」，初現出的時候，振動了劇壇，大家都說傑作出現了。包爾德旭(porto-Ridu)也是一個心理解剖的作家，他鮮明地寫出了性的爭鬪，戀愛的活劇，海爾爾安(Hewien)劇本，討論道德問題的。拉弗堂(Levedant)是喜劇作家，描寫各階級的生活，很活潑伶俐。像現在日本做大使的葛洛台爾(Clandel)那是神祕的，象徵的戲劇作家了。羅曼羅蘭提倡民衆戲劇，他要把劇戲從一部分的人手中，拿回

來。交給民衆。他寫的劇本像「廣東」，「七月十四」等，就是民衆戲劇的範本。

近代法國文學，對於「社會的」一點，範圍一天一天的擴大，照上面所講的，諸君大抵可無異議了。至於理智的一點，我們只要一讀許多大作家的作品，文章寫得如何的明白曉暢，如何的尊重個人的風格，以及如何把神秘晦暝的現象也要一一寫出來，不剩一點，我們就不能不說法國作家都是理智的了。（下略）

亞那託耳法蘭西

一個長方形的面盤，兩條粗大的眉毛，一雙四角式的神采奕奕的眼睛，一個圓圓的大鼻，滿頰生着蓬蓬鬆鬆的一堆鬍子，好像是山羊的鬍，這老頭兒的形狀着實有點滑稽。但是不要小覷了他。他的一生跨了兩世紀；他的聲譽傳遍了全世界；他的著作的一部分已譯成了各國的語言；他的文學影響了東西洋的文壇；他的暮年時代的奮鬪精神愧死了空口說白話的名人；他的死亡得到了每個知道他的人的悲悼。他不是一個貴冑；他不是一個富紳；他祇是一個平民——一品老百姓。他不是東征西討的拿破崙；他不是戰勝英雄的威靈吞：他祇是一個書生——賣文的文人。這是

誰啊？

這是亞那託耳．法闌西，他是法闌西人．

一八四四年四月十六日巴黎納河（舊譯賽因河）畔的一家舊書舖裏生下了一個男小孩。這個小孩的名字叫做亞那托耳．低薄（Anatol Thibault）。他寢饋在古籍的中間；他生長在名河的旁邊。他眼中所看見的是清澈的河流，古色古香的書籍；他耳中所聽到的是老頭兒們的關於古典文學的談話。這位少年的頭腦於是漸漸養成和賽納河一般的清澈晶明！這位少年的文思於是養成和希臘拉丁文學一般的明白曉暢。他顯然是傾向於唯美主

義的了。一八七年，德法戰爭時，他已二十六歲了。當巴黎城的四週盡是德國的兵隊的時候，把黎城中充滿了隆隆的砲聲的時候，這位少年，這位癡饋於古典文藝中的少年，彷彿受了中國當代名教授的教訓似的；他和拿破崙攻打德國時候的哥德一樣，冷靜到一百念分．關起他的房門，自顧自地讀他愛好的 Virgile 的詩篇，什麼炮火，什麼法國的慘敗，一切都不關他的事。這是少年老成的態度可敬！可敬！可是他終究愛他的祖國法蘭西。所以連自己名字都不要了，把祖國的名字來做他的名字。但是這位老成的少年是誰啊？

這是亞那托耳，法蘭西；他是法蘭西人。

一八九七年間法蘭西發生了一件疑獄的大事件，就是所謂突來飛(Drefus)事件。突來飛是一個大尉；人家說他賣國，把法蘭西的秘密軍事地圖賣給了德國人。這件事逼迫着思想家文學家政治家表示一種顯明的態度。我們這個在少年時代老成的法蘭西，到了這個時候倒不老成起來了，他出來和他平常所討厭的左拉攜手了，極力為突來飛辯護，指斥政府，終而突來飛事件得到比較公平的解決。眞奇怪！這位在少年時代老成的法蘭西，自突來飛事件以來，他覺越老越健，越老越有奮鬪的氣概。不像我國近來的學者，一旦得了名

就只圖發財做官了。他甚至和社會主義者汝雷史（Jean Janres）合作起來，拋棄了他的唯美主義的態度，走出了他的書房，伴着汝雷史常常到所謂「民衆大學」的無產階級的會集處去演講。他的演說自然沒有汝雷史的痛快，興奮。然而他的懇切的態度，他的富於音樂的言詞却也感動了聽衆。如一九〇一年五月十二日，他在印刷工人會中演說道：「同志們。我可以說我是諸君中的一個。印刷廠使我想起了以前的舊事。我的父親是一個書商。我在幼時常被使喚，拿着稿紙到印刷所裏去。少年時，我曾學裝訂書籍，我曾做過校對印刷品的工作。當我沒有做我校對工作之前，我還

替別人做校對的工作，我或許能做成一個熟練的校對員罷。假使我的年紀不是這樣子大，我或能和諸君在一起呢。」設使我們是印刷工人，我們聽了這位老人家親切的言詞，能不爲之感動嗎？

一九一四年的歐戰，我想，一定很使這位七十歲的老翁傷心的，他憎惡戰爭，他唱導非戰論，他簡直要拋掉了鋼筆，握着利劍，向那戰爭的根源刺去。他的憎惡和托斯泰的無抵抗主義是不同的。他不是只嫌惡戰爭屠殺的悲慘，他憎惡戰爭之使人間性卑惡化。他的參加於「光明運動」，就是他這種心理的表現。一九二〇年的春天，勞動家舉行示威運動的時候。這位老藝術家竟穿了血紅

的衣衫也參加在裏面！

他在二十六歲時，聽見德國人的砲聲。竟會聲色不動，仍埋頭於古典藝術的中間。同是他這個人，到了七十歲時，同是聽着德國人的砲聲。他竟衝出了書房，到十字街頭來活動了。空口說白話的學者看了他這種精神。能不愧死？他的少年時代的老成固然可貴，但是他的老年時代的奮鬬精神尤其可貴。

這是亞那託耳．法蘭西；他是法蘭西人．

法蘭西在文藝上的成就。舉其大者：一種是他的文藝批評，一種是他諷刺的文辭。他的文藝

評批雖則人不大贊許，但在近代批評上確已闢了一個新境界。他不承認有客觀的藝術，所以他也反對客觀的批評。他說：「人總不能脫離自我，這是我人的大不幸。」（見「文學生涯」第一册第三册序文）這便是他主張主觀批評的理由。他又說：「我觀察人生時時傾向於旁觀者的態度。我決不是一個眞的觀察者：因爲觀察須有一個方式（Syseme）來指導的。我却沒有方式的。觀察者是領導他的眼光的：旁觀者是任眼睛自由的。我生就是傍觀者。」（見「我友之書」第一一三頁）他是旁觀者，不是觀察者。他所謂旁觀，就是主觀，他的批評都是旁觀的：他老是用着深刻的

說話從旁來諷刺一切。他會借猫狗的嘴來說話，他會用巧妙的反語來表現人生。就是他的演講也是很滑稽，曾有一次演講「黃禍」用諷刺話和反話來講述中國被歐洲人欺侮的情形。

這個平民，這位書生，八十年之中，寫成許多的文章留給世人，更顯示給世人看一種老年時代的奮鬬精神，他奮鬬到去年十月十二日下午，便平安在巴黎壽終，送他喪的人延長到二里的路程。我們看見了法蘭西的一生，再回頭來看看國內的學者，只看見他們死氣沉沉，遇到同胞被殺的慘事，還不負一點責任，反而傍敲側擊地來譴責青年的救國運動，眞是令人痛心！唉！因爲我

愛中國，我乃不得不愛法蘭西這種人。青年們有和我同感嗎？如果有同感的，我們便一起來讚美這位越老越健，越老越新，越老進越步，越老越奮鬪的巨人！

革命健兒的近代劇

一　戲劇與小說之區別

小說與戲劇之區別，普通的人大抵不去思想的，祗以爲先寫了戲中人物的姓名，再寫那人物的會話的東西便稱爲戲曲。實在不是僅有這一點兒分別，小說與戲劇的本質原就有區別的。戲劇雖則祗寫出那台詞來，但是在其形式之外，戲劇還有戲劇的本質存在。那本質是什麼呢？就是包含在戲劇中間的人生的姿態。戲劇裏如果沒有人生的特殊形態，便不能成其爲戲劇。小說是無論那樣形態的人生都寫得出來的。小孩漸漸生長，益益活潑的狀態，青年男女結婚的前後之心理變遷，老年人愈愈衰弱，感得寂寞與淒涼的情境，種

種人生的姿態，小說都能寫得出的。但是戲劇却不是這樣。戲劇是寫那人生的特殊的形態的。換言之，戲劇是寫那人生的煩劇處。把人生當作河流去思想，河流是有種種的河流的，河流的樣子有細小的，也有白浪滔天如黃河長江一般的，也有在都會旁邊的，滿載些絃管之聲的如黃浦江一般。但是這種冗長遲慢的人生的河流的姿態不是戲劇所寫的，戲劇所能寫的人生的河流的姿態，祇是人生之河中間最煩劇之處，最富變化之處，即河流中漩渦之處而已。爲什麽戲劇祇能寫人生之河的漩渦呢？這是因爲戲劇是受着時間的制限的緣故，小說是可以任人分作兩天讀，分作五天

讀的，至於戲劇，那是一定要在兩三小時之內演完的。在這樣短促的兩三小時間內，一定要把那人生的姿態表現出來，又一定要把那人的姿態表現出來。要在這短時間內把人生和人的姿態來表現，所能表現的，無論如何祇有人生最緊張的時候，即人生的漩渦了。假使把漸漸長大的一個小孩子的生活變化，如羅曼羅蘭的約翰克利史督夫（Jean Christophe）這種作品，要做成戲劇，簡直非做三十幕不行。所以人生一切相都可做成小說，但却未必一定都可以成為戲劇。莫泊桑的漂亮朋友寫的淋漓盡致，可算得莫泊桑的傑作中的傑作了，但是這種題材總不能做戲劇的，就是做成了

也不能如小說那般感人，簡直可說沒有味的。總而言之，所謂戲劇者，是把人生煩劇之處，緊張的一瞬間，放到舞台去描畫出來的藝術。因爲在舞台上兩三小時間內把人生和人的姿態表現出來，所以不得不選擇人生緊張的一瞬間的。故無論寫作會話的形式，而沒有寫出人生緊張部分的的作品，在本質上已不成其爲戲劇了。某戲劇家曾說「戲劇是危機的藝術，」就是等於說把人生的危機寫出來，把瀕於危機的人生寫出來。例如學生投考學校，等待揭曉的時候，一個父親在病床上將要臨終了焦心等着兒子囘家的時候；又如一個丈夫發見妻子不貞的行爲，要責罰伊的時候，這

種種的時候，都是人生緊張的瞬間。假使沒有這種瞬間，就沒有戲劇的題材。反之，在小說方面無論怎樣的生活，就是一點危機也沒有，漸漸發展的心理，繼續到一年或兩年的心理變化，也能做小說的題材的，但是戲劇題材決計不能是這樣的，內容的人生姿態之不同，就是戲劇與小說之根本區別點。

二　瀕於危機的性格

戲劇雖則稱為危機的藝術，但是祇寫那危機就能成為戲劇嗎？當然祇寫那危機是不行的。小說一定要把人來描寫的，同樣，戲劇也是一定要把人來描寫，不過戲劇尤要把特殊的人，特殊的

性格來描寫。例如，一個年輕姑娘被許多暴徒或流氓逼迫着，正在進退維谷之間，伊突然投於河裏了，祇寫這一點，雖則也是戲的情景，但仍不能成其爲戲劇。因爲要成爲戲劇，一定要把這個姑娘的性格寫出來，照一般人一樣把這個姑娘的性格寫出來，把這個姑娘所有的美善的性質寫了出來，那末，這位姑娘瀕於危機的狀態好使我人發生同情心。在這一點意味上，戲劇是描寫「人生的危機」的，但是要描寫那危機，終究要描寫那「瀕於危機的人」的。

三 戲劇的要件

小說也能寫人生的危機的。人生一切的事，

小說都能寫的。凡能寫於戲劇的都能寫於小說。祇有在戲劇倒有許多不必寫的。那末我人要問爲什麼要寫戲劇呢？回答說，是爲了要到舞台上去表演呢。更問一句，爲什麼戲劇要到舞台上去表演？是因爲到舞台上去表演能得到比文學的效果（即讀劇本所感到的效果）更強的效果的緣故。譬如莎士比亞的漢默萊德爲什麼要到舞台上去表演？所以要去表演的緣故，因爲是要得到比讀那漢默萊德時候所感得的效果更加強的效果，換言之，是要到得舞台上的效果的緣故。戲劇在舞台上表演時爲什麼比讀那戲劇時有更強的效果呢？因爲在舞台上表演時，戲劇便有一種「戲劇的幻

覺」Dramatic illusion的緣故。什麼是「戲劇的幻覺」呢？就是戲劇本的世界在舞台上表演時能使人感到眞實一般的幻覺，例如易卜生的玩物之家（即娜拉）娜拉與郝爾茂的辯論，能使我人彷彿置身在他們家庭中看見他們辯論的一般。因此之故，戲劇所以要到舞台上去表演，換言之，因爲要得到「戲劇的幻覺」以增強其劇本的效果，所以上舞台表演的。故戲劇雖到舞台上去表演，假使沒有戲劇的幻覺，戲劇的價值就等於零。假使脚本在舞台上表現時所得的效果與讀那劇本時所生的效果相等，這本脚本就沒有脚本的資格。在舞台上表現時能使觀衆對於脚本中的人物，感有極其生

動的眞實的人一般的幻覺，那脚本才算是好的脚本。然而這個「戲劇的幻覺」如何可以得到呢？那是要有種種條件的。第一劇本的情節不可無理，戲中的性格不可虛僞：戲中台詞也不可虛僞。一切都不可虛僞，於是舞台的人物便能如眞實一般的生動了，舞台上的世界也能如眞實一般生動了。

四　近代劇的運動

要得到「戲劇的幻覺」，戲劇的情節，戲中的人物，以及戲中的台詞等等都不可虛僞，一切都要眞實。近代劇就是照了這樣的目標做去才發達的。怎麼說以前的舊戲中都有虛僞呢？就中國

舊戲而論，有多少是虛僞呀！第一就是那臉譜，什麽白面是奸滑人，黑面是鐵面無私人，白鼻頭是跳梁小醜等。奸滑的人那裏是白面？鐵面無私的人那裏是黑面？……還有把一根馬鞭子或兩面旗揚了幾揚算是乘馬或乘車的；還有打沒有門的門，跨沒有門檻的門檻。說話唱詞，更有多少不是人所應該說的，所應該唱的。總之，舊戲無論情節，無論性格無論台詞都是虛僞，令人看了毫不起眞實之感。既不能使人起眞實之感，就是失去戲劇在舞台上表演的效果；既無效果，何必到舞台上去表演。舊戲的虛僞不僅是中國如此，外國也有的。要把一切虛僞從舞台上驅逐出去，一

切都要做到眞實的地步，這便是近代劇的運動。近代劇不僅在藝術的意味上撲滅了舞台上的虛僞，同時在它討論到問題上（即在思想上），也是以撲滅社會上的虛僞做目標的。換言之，在藝術方面，要撲滅舞台的虛僞的，在思想方面，要掃除社會生活的虛僞的，便是近代劇。譬如易卜生的玩物之家，霍卜德曼的織工等劇本把舞台上的虛僞驅逐了，同時也把歐洲社會生活上的虛僞也驅逐了。所謂社會生活的虛僞者，譬如把女人當作玩物一樣看待，把伊關在玩物的家庭裏，又如絕不勞働的貴族倒有權威等都是社會生活的虛僞。

照上面這樣意味說起來，近代劇無論在藝術

上，在思想上都可稱得革命的健兒了。

電影的文藝化

一　白日的幻夢

電影，有人說，是白日的幻夢。誠然，我們一到電影場中，那白銀幕上的光景，有時將我們置身於幾千萬年前的洪荒，過去的世界，恐怖的毒龍，巨大的猛獸，竟然活躍於我們的眼底；有時將我們拉到窮奢極欲的繁華都市，淫蕩妖艷的女人，裸體的美術跳舞會；熱鬧的飯店旅館，使你目眩，使你心驚，使你肉跳。使你魂蕩；有時將我們拖去參與莊嚴神聖的宗教的儀式，面對着白髮白鬚的神甫們，齊整嚴肅的行列，受難的基督像，巨大的十字架。像在炎日之下，飲了一杯甘露，像在迷惑之中，聽了一番聖訓；有時將我

們送到黑暗的社會，殺人放火的強盜，姦淫擄掠的土匪，詭計多端的小賊，假仁假義的巨騙都在我們面前，顯露原形；更有時將我們恢復了過去的童年，導往於童話的空想世界；當年我們想像如何與白鳥一樣，飛行於天空；如何與金魚一般，潛入於水底，如何騎着駿馬去殺妖怪，如何提着巨斧去捉老虎，你看，今乃一一實現於目前；更有時將我們拖去旁觀他人的戀愛史，甜蜜的，使你也覺得津津有味，欣然而返，苦痛的，使你也覺得心灰意惘，愴然欲涕。總之，我們在黑夜裏酣然的夢中，閉着眼睛所見的，不論是凄豔的故事，傷心的慘史，奇怪的社會，絕世的佳人，荒

唐的世界，如今在靑天白日之下，眞實地，確乎地，使你「親眼目覩」，這不是白日的幻夢，是什麼？這不是白日的幻夢，是什麼？

我們的鑒賞電影，固然是白日做夢；電影的創作自然也是白日的幻夢。原來凡是藝術，都是與夢一樣，總是白日的幻夢，廚川白村說：

「夢的世界又如藝術的境地一樣，是尼采之所謂價值顚倒的世界。在那裏有着轉移作用(Verschiebungsarbeit)，卽使在夢的外形卽顯在內容上，出現的事件不過一點無聊的情由，但那根本，却由於非常重大的大思想。正如雖然是只使報紙的社會欄熱鬧些的市井的瑣

事，鄰近的夫婦拌嘴，但經沙士比亞和易卜生的筆一描寫，在戲臺上開演的時候，就暗示出那根柢中的人生一大事實一大思想來。夢又如藝術一樣，是一個超越了利益道德等一切的估價的世界。尋常茶飯的小事件，在夢中就如天下國家的大事似的辦，或者正相反，便是驚天動地的大事件，也可以當作平平常常的小事辦。

「這樣子，在夢裏，也有和戲曲小說一樣說的表現的技巧。事件展開，人物的性格的顯現，或寫境地，或寫動作。弗羅特稱這作用爲描寫。」

這一段話是說明夢與文藝是一樣的。如果把他倒轉來說，就是藝術與夢也一樣的了。但是夢是睡着做的，藝術是醒着做的，所以藝術是白日的幻夢了。

二　做夢不容易

人人有夢，時時有夢。初看去，做夢這件事很是尋常，但是你細細一想，就知道做夢實在是非常。譬如，你想今夜做一個甜密的夢吧，但是你一入睡鄉，卻就糊裏糊塗，昏昏沉沉，待到大天白亮，一睜醒來，夢沒有做半個，莫要說甜密的了。夢是偶然，尋常的非常，不是有求必應。有時，你不想做夢，夢倒來了，可是夢也做得太無

聊，雜亂無章，毫無系統。夢是偶然，好夢更是偶然。

做黑夜的夢，尙且那般不容易，做白日的幻夢自然更非易事，豈是人人都能的？只就電影說吧，經營電影的資本且不提，單講製演影片的人才方面：第一要有編劇的人才，第二要有導演的人才，第三要有扮演的人才，第四要有攝影的人才。這幾種人才都是要專門的，而且要他們互相聯絡，一氣貫串，像鐘錶的機械一樣，各有專長的職務而互有相連的關係：一個輪盤不動，一髮牽動全身，立刻整個兒的鐘錶就成廢物。這樣說來，可見電影人才是非常難能可貴，不是隨便拉

幾位寫意朋友湊在一起就能開起電影事業來的。

編劇，導演，扮演，攝影這四種電影人才之中，編劇的人才尤為重要，因其有支配其餘三種人才的力量。導演者是照着編劇者所編的劇本去分配演員，依着劇情去導演的。扮演者與攝影者的一舉一動是跟導演者的指揮，不能有一點敷衍的。所以如果那本劇本編得好，這本影戲在未攝製以前，大部分早已登上成功的坦途；如果所編的劇本無聊，雖有極好導演者，扮演者和攝影者去演製，那本影戲在工作告竣後到市場上去出賣仍要遭到失敗。

我們要知道電影不僅是在給觀衆看看某某女

明星的標緻的臉兒，瞧瞧某某寫意朋友的本來面目，就算盡了電影的能事；是要給觀衆在短時間之內做一個白日的幻夢，換言之，給觀衆體驗到一個象徵，富於刺戟力的暗示的象徵。使觀衆陶醉，深入於這象徵中，而與這象徵起共鳴，由共鳴而起創造的快感。

要編製使觀衆起共鳴的影片劇本，便要十分努力於文藝的了。因爲眞正的文藝的劇本，雖則是斷片的，也能使人感動，與著者共鳴。「商女不知亡國恨，隔江猶唱後庭花」這樣十四個字的兩句詩，我諷讀時，尙能使我們心潮怒湧，感慨不已，幾百尺的短篇影片劇本，假使是文藝的，

自然也能使人萬分感動的了。但是文藝的電影劇本不是容易編的，要有文藝的才能的人，才得運用着他文藝的技巧，精細地誠實地來描出那劇中的葛藤，危機等等，編成一篇動人的劇本。

夢是不容易做的，白日的電影更是不容易！

三　西洋電影中成功的幻夢

西洋影戲的事業，發達到像在美國那般的情景，可說是二十世紀的奇蹟了。他們不特攝映鬼哭神號奇奇怪怪的神祕劇，偵探劇，并且也攝取平淡無奇日常生活的家庭劇。不特映演世界的珍聞，也寫偉大的歷史劇。既攝九萬丈下的海底，復映幾千尺上的天空。幾乎全個世界盡都被攝入

於影戲的鏡頭裏了；幾乎人生百般的形象盡都表現於銀幕上了。他們不是每月出一種電影，竟是每日出產數十百種的電影。全世界的電影市場，說得兇一點，可說是被美國電影公司所獨佔了。但是美國這許多許多的影片中，能有多少是驚動全世界的人心的？能有多少是使人看過了，念念不忘的？極少！不幸竟是極少！就我個人的經驗觀察，美國眞正成功的影片，不是滑稽大明星的影片，捉鬼胡鬧，也不是機關布景的偵探影片，電氣殺人，更不是單單逞兇鬬狠的打架劇，擊劍揮拳，卻是攝製有名的巨大的文藝影片，像雨果的「鐘樓怪人」，德國傳說的「斬龍遇仙記」，

衣毅納滋的「四騎士」，梅特林克的「茂娜凡娜」，顯克支微的「你往何處去」等。看過這種影片之後，至少有若干印象，歷久不忘的。或許有人說，你是看過那種文藝作品的，所以對於那種影片，也覺得津津有味，這倒不盡然，像「四騎士」那本小說，還是看了影片之後，因爲覺得那影片實在不差，才再去買那本小說來看的。

爲什麼有名的文藝作品攝爲電影，成功的居多呢？這自然是因爲有名的偉大作品，終究是費了著作者無限的心血，運用他熟練的技巧才寫成的。情節既合乎事理，入生又表現得十分眞切，有首有尾，布局自然，變化曲折，各盡其妙，一

且攝成影片，極力體貼作品中的情意，當然也是入情入理，動人萬分了。

我們知道愈是偉大的藝術，愈能感動人心。所謂偉大，並不是只在乎滑稽，引人笑，雖則卓別林亦稱滑稽大王，但如何能與莫利愛（法國最有名的喜劇家）相比；並不是只在布局的奇特，以投合低級的趣味，是在誠實地寫眞正的人生，蒸溜了的人生，結晶了的人生。古代希臘悲劇作家所尋出的「運命」，沙士比亞所尋出的「性格」，十九世紀浪漫主義所尋出的「熱情」，自然主義所尋出的「性慾」，都是眞正的人生。蒸溜結晶了的人生。

文藝的作品，不論浪漫主義者那樣傳奇的作品，自然主義者那樣寫實的作品，凡是描寫眞正人生的，所以總能一樣地感人的；電影攝映各種主義不同的偉大的文藝作品所以也都能得到成功。

四　打倒胡鬧主義

近幾十年來，我國的各種新事業，均呈早熟的現象，沒有達到能夠生產的時期，竟生產起來了，而且生產了許多許多。像新劇的運動早在二十年前，開始時新劇團眞如雨後新筍遍地皆有．豈知二十年的時光竟只造就了只能容納於游戲場中的所謂「文明戲」！大學教育的提倡這幾年來

盛極一時，一個上海城，竟有幾十所大學校，但是你仔細去一攷察上海的大學的內容，就知道最優等的大學校，還是只在製造留美的預備生！新文藝運動所造就的所謂青年作家，大多數竟是新詩人！我國的電影事業如何？能免去早熟粗製濫造的現象嗎？那是你去問一問熟悉影戲業者就可知道。

新事業的開始，幼稚是可以的，而且不可避免的，必需的，因爲無論什麽事業，必定要經過了幼稚這一個階段，才能達到成熟壯健的時代。然而，正在事業幼稚時代，就不自修養，不自量力，妄自稱大，居然做起成人的工作來了，而且

工作得特別起勁，胡亂地生產了許多許多，那便是早熟的現象了、早熟的現象是最壞不過的。譬如十一二歲的小孩子，竟結起婚來，而且不久，竟又做了許多子女的父母，結果這種早熟的父母不是色癆，便是天亡；那種子女，因爲父母粗製濫造的緣故，不是一出娘胎就嗚呼，就是生長了身體衰弱不堪，在社會上加多幾個無用的弱種，而不久自行淘汰。所以早熟的後面一定跟着滅亡的慘運。中國的新劇因早熟多產的緣故，新劇的萌芽早被摧殘，而剩下畸形的文明戲，這一種文明戲運早要遭滅頂之禍。大學校因爲早熟多產的緣故，大學教育早就破產，而剩下的畸形的留美

預備學校，遲早要歸淘汰或革命之列。總之，早熟多產無不逢到慘敗的運命的，不過早遲而已。

幼稚是能力未充的現象，雖則能力未充，但其活動，終究還是充滿全生命的，還是誠實的，有前途的；至於早熟多產，那是輕浮，空虛，放浪不負責任的結果，沒有什麽希望，前途。

所謂輕浮，空虛，放浪，不負責任，總括言之，就是胡鬧，或者是「玩玩罷了」。

上海X電影公司的編劇者有一次和我的一個朋友談話，完全表暴了中國電影事業（至少一大部分）是取「玩玩罷了」的主義的。他們的談話是這樣：

友人：中國的電影事業應該再加一番研究的工夫——尤其是編製劇本，然後再攝製發行影片才行。

編劇者；攝製發行影片，就是對於電影事業加研究工夫。

友人：我想你不要說Paradox。

編劇者：我想不……

友人：隨便弄了個劇本的節略，就粗製濫造影片，就說研究電影，總未免太不負責任吧？

編劇者：要負什麼責任？電影事業，除了製造之外，還要負什麼責任？

友人：對於藝術，對於觀衆……粗製濫造的東西拏到市場上去發賣，不是自騙騙人嗎？

編劇者：老兄，你眞太老實了，電影原是給人玩玩罷了，說什麼藝術，藝術是一頂空帽子；說什麼責任，對於自己所化去的本錢要負一點收回的責任。我們辦電影事業原來也只是玩玩罷了……

呀！「玩玩罷了！」這是多麼令人痛心的一句話！多少事業的前途，被你這個「玩玩罷了」的主義所消滅了！多少優秀的天才，被你這個「玩玩罷了」的主義所毀壞了！我們如果要挽回中

國電影事業的刼運，開拓一個光明的前途，那末便要打倒這種胡鬧主義的「玩玩罷了」的態度。要有眞正的電影導演與明星與編劇者，也非打倒這種胡鬧主義的「玩玩罷了」的態度不可。

電影界中如果要肅淸「玩玩罷了」的態度，先當從改良劇本入手，就是要提倡文藝的電影劇本。因爲文藝的根本條件是眞誠，所以文藝是玩玩罷了，胡鬧主義的大敵。有了文藝的電影劇本，玩玩罷了的劇本自歸淘汰。電影文藝化了，胡鬧的電影自然也會消滅。

五　扯碎道德的紙冠

中國無論什麼事總要套上了一頂高高的道德

的紙冠。明明是有意寫成的一部淫書，偏要說這部書是有益世道，警戒人心之作；明明是賣的春藥，廣告上卻說：「不孝有三，無後為大」這藥品是挽救大不孝的頹風的。中國電影竟亦未能免俗。我們在他們發行影片的旨趣書裏，常常的可以看見下面一類的文句：

「挽近世風日漓，道德日衰，非痛下針砭，不足以救人心……此本公司所以特製某某一片也。」

其實這種空虛的無聊的道德紙冠，還有什麼用！至多只能騙騙以前審查影片的江蘇省教育會以及三歲的小孩子。

要知藝術和道德是無關的。道德是消極地先立了善惡利害的標準，藝術是不知什麼叫善，不知什麼叫惡，是離開一切實際的實用的世界的。藝術雖不以不道德爲必要，但亦不必以道德爲必要。

美國也曾有許多電影是無聊的道德的教訓式的。曾經看見過一部電影，名爲「我們現代人」（We Moderns），描寫一個青年少女因仰慕現代思想而鬧出許多笑話。那部電影的旨趣是要教訓女子不可現代化，於是想把劇中仰慕現代思想的女子形容出種種荒謬來，不幸不能形容到恰好，卻形容得太過分，反介人毫不起眞實之感，這本電影

可說完全失敗了。像劉別謙這種導演，不愧是歐洲人，他導演的劇本，不要什麼道德，不要什麼教訓，像他的「如此巴黎」把巴黎放浪形骸的男女亦裸裸地描寫出來，一點不加道德的批評，全不想教訓什麼人。只要觀衆看了這部電影後去想想就夠了。如果他們巴黎的男女是一塲糊塗的也好；說巴黎的生活是繁華快活的也好。總之，他是把巴黎一部分的情景是藝術的地表現出來，就盡了他的責任了。「如此巴黎」雖則並不好算文藝的電影，但和「我們現代人」一比較，相差何啻天壤！依此，我們就可以知道套上道德的紙冠是如何無用的了。

六　火焰

有人說我們中國電影公司短少資本，所以不能映寫什麽文藝的電影：其實文藝化的電影又不是定要大資本的。八九年前，我在東京看過一部像是意大利的出品，彩色電影：那名稱是「火焰」。片中的情景到如今還深深地印在腦際，沒有遺忘。這部電影正好作爲文藝化的電影不必定要大資本的實例看。

一個貧窮的畫家到鄉下去寫生，不期在田野間遇見了一位美麗的女詩人。那個女詩人正席地而坐，眺望着四圍的景色，要把她的心意融合到大自然裹去，然後將那大自然活躍地寫成擲地作

金石聲的新詩。那位畫家驚奇着女詩人綽約的風姿，已無心再描寫那南國的光亮的深青的天空，無心再摹擬那搖曳生姿的蘆葦，忘下了眼前飛鳴的小鳥，拋開斜陽影裏的山色，只管睜睜地向着女詩人凝睇。她正在聚精會神地思想抒情的佳句。忽地裏，一頭白鳥在面前掠過，牠的眼光追從白鳥的羽影，一回頭，便瞧見了那位青年畫師呆望，不自覺地嫣然一笑，但是立刻她又回頭去寫她的詩歌了。那青年畫師見她一笑，以爲她未免有情，很自歡喜，可是不敢冒失地與她接談。後來詩人覺自歸去了。畫師便在卡片上寫了幾行熱烈的仰慕的文字，去掛在蘆葦上，希冀她明日

的重來，看見這張卡片。

翌日下午，青年畫師攜着畫具再來作畫，一到昨日之地，果然看見那位詩人先在了。見她笑盈盈地，畫師便大着胆子前去問候請安。那女子果然柔媚，仍是笑盈盈地，但這笑盈中包含着不少的貴族的傲氣。在一點頭之後，只是臉兒略略向上一仰，鼻尖一聳，眼睛微微地一閉，唇上露出一絲的笑痕，已儘夠顯示她是多少的驕矜，多少的高貴了！

她告訴他趁着今夜的月色，將去訪他；說完話便昂頭遠去。卻仍是笑盈盈地。

已是黃昏了。青年在客室中忽忙地布置，拂

扶着桌椅，懸掛了畫額。那一瓶的玫瑰，紅隱隱的，安置在那張桌上好？那一片窗帘，還應拉起了讓月光竊竊地跳進來游戲，還是放下了，使室中充滿甯靜的空氣？萬籟無聲，月光如水，畫師剛整理畢了客室，卻聽見窗外的階上，有衣裳着地窸窣的聲響，從玻窗中外望，呀！那亮月的一片青光裏，像晚間的粉蝶，像案上的青烟，翩翩地走來了期待着的女郎。

大理石的一張桌上，安置着一盞石油燈，在燈光下相對坐着畫師詩人。黃金的燈光瀉滿了玫瑰色的詩人的臉頰，越顯得女性的愛嬌美麗。畫家面對着秀色，彷彿吹着了一片春風，飲過了一

杯甘酒，吶吶地纏綿地講述戀愛的意義。詩人總是笑盈盈地，靜聽着畫師的衷曲。一忽兒，她霍地立起，將石油燈猛向大理石的桌上一擲，頓然間熱烘烘地蓬勃地滿桌的烈火！畫師驚呆了；詩人卻昂着頭，仍是笑盈盈地。

她指着火焰笑道：「這是戀愛，這是戀愛的白熱度，高潮期。火焰漸漸縮小，終而熄滅，這個戀愛的消亡，一霎時的，一霎時的！」

桌上的火焰眞地縮小了，熄滅了，室外是一片青光，室內是一片青光。

甯靜中，女詩人挾着畫家，登上馬車馳去。

到了一座古舊的巨廈。詩人與畫家終日在一

起生活，很爲歡樂。詩人並且自己做了模型，令畫家描畫一幅橫陳睡榻的美人圖。那時節，當地正將開巨大的美術展覽會。畫家便將那幅美人圖去應選，居然竟能入選，得到巨額的賞金。展覽會開幕之日，觀覽的人一見這幅圖畫，沒有一個人不驚佩的。

正是賞金送到的一天，詩人便設筵祝賀畫家的成功。雖則沒有請什麼賓客，但是二人相對的歡飲，卻較熱鬧的宴會更爲甜美。畫家感謝詩人的恩惠，不忍推卻詩人的勸勉，備萄美酒，一杯一杯又一杯，不知不覺之中，竟沉沉醉了。迨至黃粱夢醒，只見僕役正在搬運家具。畫師驚問何

故，均答以主人他去，器具將送交拍賣場了。

「女主人到那裏去了呢？」

「不知道。」

「留下什麽說話沒有？」

「沒有。」

美人既杳，畫家失意而歸；到了家裏，終日惦念着詩人，但是消息沉沉，如石沉大海。爲要解除寂寥，畫家決定在海內旅行一週。

不圖畫師闖進車站，卻見一隊貴族的女人中女詩人就在其中。畫家驚喜交絕，就立刻趨前問候。豈知詩人掉頭不顧，且斥畫家爲無禮，說：

「何物莽漢！竟敢向素不相識之貴婦人如此

冒險。」

壹家簡直像在夢中一般了，怎麽當日那樣的濃情，今日相見，不特不喜逢舊雨，且認爲素不相識呢！

壹家終於沉淪於瘋人院中了，折疊着紙馬紙犬過他的生涯。

那部電影，我覺得富於刺戟的暗示，是文藝的電影。但是你看，照上述那本事，攝映起來，要費什麽巨大的資本呢？所以文藝的電影，並不定要大資本的，最先要有高級的文藝劇本，再添上優秀的導演，天才的明星，熟練的攝影師，當一件事情做去，自能收穫佳果了。

七 總結

電影的文藝化，劇本固然是第一重要，編劇的人需要豐富的文藝智識文藝的才能。但是導演與演員亦須有文藝的常識，和了解文藝思想的能力，方能對於文藝的劇本體貼入微。所以我們主張電影編劇者，在今日的中國，至少要讀過幾本文學原理戲曲原理的書，是有創作才能的人，導演和演員除受技術的訓練外，還須受文藝教育。

影戲的特長

二十世紀是民衆的時代，同時又是工業的時代。民衆的，工業的，這兩點代表了新時代新社會的色相。影戲便是這新時代所產生的新藝術世界。你看世界各地影戲院中，每天進進出出的男女老少，比戲院子裏的看客不知要多幾十百倍。卽以上海而論，只見京戲院的關門，影戲場的增加，可見影戲是民衆所愛好的，是民衆的。從另一方面攷察，一部影戲，可以印幾十版，在同時間，可以在世界各地一齊映演，不僅映演一回，而且可以反復地映演兩回三回以至數十百回。所以影戲是工業的。美國是頂頂民衆化的國家，一次棒球比賽，有幾十萬人來觀看，一張向政府提

出的請願書，簽名單竟延長至幾英里，其他的集會，動輒是幾十萬人幾百萬人。美國眞是不愧爲一個民衆的新國家；同時美國工業又是頂發達，不僅造日常用品，并且造機器來賣給全世界。在這頂頂民衆的，工業最發達的美國，工業的民衆的影戲事業所以也是世界第一。

影戲在本質上既是工業的，所以總免不了有工業的冷酷，也就是機械的冷酷。因爲影戲有這一點工業的機械的冷酷，自然要想完全滿足人們藝術的意識是做不到的。影戲只是應用的藝術。影戲只能表現影戲的形式所許表現的一頭。這是影戲的缺點，是無法可救濟的缺點。但是影戲這

樣新藝術卻具有其他藝術所辦不到的特長，我們不可不細察的。

影戲第一點的特長，是在構成方面。影戲裏需要表現冰天雪地的西伯利亞，便能眞地把西伯利亞來表現。影戲裏需要表現一個礦山的爆烈，簡直把礦山爆烈的眞景，滿天的煙火，飛沙走石的地獄情景，工人慘斃的痛苦，一一表現出來。影戲裏需表現一場千軍萬馬，互相惡鬬的情形，立刻表現給你看，那是轟轟的大炮的火花，那是一閃一閃的刺刀的冷光，那是盤旋飛舞的軍用的飛機，那是毒氣砲的放射，一切戰場的慘狀，都在你眼前活躍了。不僅表現這一切一切人間的實事，

影戲還能表現我們想像的世界。你想像不藉工具的力量，能夠白日升天才好了；你這樣想，影戲就會表現這樣給你看。你想像走到海邊，不用什麼船，用着你的雙脚就渡過海面去；你這樣想，影戲也就這樣表現給你看。你要瞻仰雲端裏的上帝，你要瞧瞧幽靈界中的鬼怪精靈，你要看見幾千萬的毒蛇猛獸，凡你想得到，要看一看的，影戲總能表現給你看。你想影戲這一點特長，旁的藝術能做得到嗎？像比國梅特林克的青鳥，我們閱讀這本劇本裏，眞覺的神遊天府，快活的很，星喲月喲都在我們左右盤旋，彷彿闖入了一個新世界，火喲，水喲，都活起來，都在我們前後飛

舞了。但是一看到舞台上表現一這本神秘的戲劇水，人扮的狗，人扮的麵包，人扮的火，人扮的時，不會說話的東西固然會說話了，但神秘的意味簡直失盡了。（我看見過某女校表現這本戲。）假使用影戲來表現，我想一定充滿神秘的。（聽說是有青鳥的影戲的，但我沒有看見。）前在上海奧迪安影戲院不是映過一齣叫「彼得潘」的嗎？那本戲把我們童話世界裏的神奇與切表現出來了。

影戲第二的特長，乃在能把小說和戲劇混合在一起。舞台上表現的戲劇，只是表現人類意志的爭鬪，表現人生的瀑布，急湍，旋渦，無論你

幕數怎樣多，絕不能像小說那樣曲曲折折，舒舒齊齊把人生寬弛的地方一點一點都表現出來的。譬如像紅樓夢這樣一本長篇小說，你要想把他從頭至尾都在舞台上表現，是絕對做不到的，就是做到了，人也不要看。假使用影戲來攝取全部紅樓夢，那是完全可以成功的，只要有好的導演，有好的演員，一切條件都完備的話。（聽說上海有家影戲公司已攝過紅樓夢，我沒有瞻仰過，不知是何樣子。）西洋的歷史影戲不是常常給我們得到一種小說的趣味嗎？

除了上述的影戲的兩大特長之外，還有一點應當特別注意的就是影戲是民衆的。大多數的人

民平時受着藝術的訓練機會是很少的，除了影戲民衆可以漸漸練習欣賞藝術的能力。這一點，對於提高一國人民文化方面，可以說是最大的貢獻了。

其餘若影戲的活動，刺戟，色彩與變化，都是人人所愛好的，都是成功的原素，今且不論；卽以影戲映演的時間的經濟，影戲映演的地域的廣泛，影戲此後一天更發達一天，一天更成功一天，是覺無疑義的餘地的。

最後，我們希望影戲業者能盡量地利用影戲的形式所許的一切的特色與長處，從心理的描寫更踏前一步，做到詩的影戲，把全畫面化成爲一

個生命的世界。

十六年十一月十一日。

文藝上所表現的自然

文藝上所表現的「自然」原來有兩種意義，就是：（一）狹義的自然——人類以外的境界，（二）廣義的自然——擁抱天地萬有的現象（人類也包括在內）的大自然。第一種是人類保持着自己，立了自他的區別，放眼觀察外界時映入眼中的自然之形相。第二種是人類拋棄了自己，滅去了自他的區別，沒入於外界時，卽在其間，顯現出生命來，攝取了人類而呼吸着的自然之形相。

狹義的自然在文藝中表現的，有時是作爲浮起作品中人物的背景，有時像敍景文那樣，單是以客觀的自然物作爲文藝的主材。前者是人間本

位，後者是自然本位。

廣義的自然在文藝中表現的，是人類與自然有相互的交涉，一起生活着，一起呼吸着，現出一大交響樂來，乃使那文藝更深遠，更偉大。古今來，偉大的文藝中所表現的自然，大多數是這種意義的自然。

「自然」在近代文藝裏有種種不同的形相，我們先來看一看以自然爲中心的浪漫主義裏所現的形相。這一派的始祖盧梭叫出了「歸向自然！」的福音；他以爲像山野間的草木那樣，人類也放去了人爲的一切，照自然的樣子，照天生的樣子去生活，便得成爲壯麗的，善良的人類；自然

是神聖的，壯麗的，加了人工，反而使之墮落腐敗。這種思想原來是從人類與外界一視同仁的一如的自然觀裏出發的。但是這種思想並非得自觀察研究，卻是以反對上一代成爲弊病的常套主義和形式主義的態度，從那個所謂「自然是壯麗的神聖的」假定出發的。這不僅是盧梭一人的自然觀，簡直是繼承他思想的浪漫主義者所共通的自然觀。因此之故，假使我們重復說一句，浪漫主義者對於自然並非取觀察的態度，所取的是豫想的，憧憬的態度，換言之是拏了對於自然先抱着無限愛情的眼睛觀察自然的。並非爲了自然而愛自然，卻是爲了自己而愛自然。以自己的憧憬與

熱情去附着於自然，於是以自己個人去讀自然，而觀察自然眞相的工作卻全沒有做。所以他們所想的自然的形相，實際祇是他們自己所造作的空中樓閣罷了。佐治勃朗台史（George Brandes）說道：

「這不是遠離了自然的人對於自然的憧憬嗎？」（Is this the longing for nature of the man who is an exile from it）。這句話說的不錯。

盧梭的自然觀中又有萬有神教的（Pantheitic）要素，就是說自然中是有靈魂的；不論怎樣大的現象，不論怎樣小的現象，外表的自然，內面的自我，都顯現着靈魂。貫穿宇宙的這個靈魂原來是仁慈不過的。人類在自然的天賦裏所有仁慈正義

之念，就是那靈魂的顯現。這道義觀念的存在，同時也就承認那和道義對立的，惡的觀念的存在。換句話說，其中含有「自然是善的，否則是惡的」二元觀。——不過這個思想，浪漫派諸作家所表現出來的，形相或有不同，色彩或有濃淡。——要之，浪漫主義裏所顯現的自然（雖則不能說是一律的，同一程度的）不過是從熱情的，憧憬的態度裏出發的，映寫在空想的鏡面的自然之影罷了。然而這個也就是充滿好意的萬有神教的自然。

我們回頭來一看那從浪漫主義的反動而起的自然主義所表現的自然，就知道與浪漫主義所表

現的自然，大異其趣。「自然」在自然主義中說然也有種種的形相，不能一概論述，但在某種意味上，自然是其根本要件卻是一般的。從這一點說起來，就稱盧梭為這一派的始祖也未常不可。然而觀察自然的態度以及從觀察所得的自然的本質卻非常不同了。不像浪漫主義那樣，用着憧憬的態度，伸手去迎接自然，在自己造成的自然的影子上付托着自己，自然主義是極力滅絕自己，制止自己的情感，以最消極的態度去對付自然物，絕無主觀的干涉，凝視着自然，去抓住自然本來的真相。這種態度正像實驗室裏科學者的態度。這種態度所抓住的自然是怎樣的呢？原來自然

主義是從浪漫主義的反動裏產生的，所以他的觀察自然，是極力滅絕感情，拋去主觀，除去想像的排斥直覺的，因此他的眼光失去了洞察自然的根底的力，不能滲透到自然的內部，眼光所照及的只是自然的表面。所以自然主義，尤其是左拉，莫泊三之流的自然主義所看見的自然，是外面的，科學的，物質的，肉感的。西蒙史（Ar-thur Symons）在他所著的"Studies in Prose and Verse"中的"A Mote on Zola's mathod"一章裏，批評左拉道：

「左拉在人類中看出「人的畜生」來。他看出變成一切形相的畜生，但是他看出的只是畜生罷了。他的觀察人生是私心的，他從

沒有亂看人生本來的樣子。他的寫實主義是一個偏狹的理想主義。」

這幾句話不僅對於左拉一人批評，可說是對於左拉之流的自然主義的作家們的全體的批評。破棄了浪漫主義主觀文藝的模型，呼號建設不受拘束的文藝而成功了的自然主義，終於嵌入了物質主義感覺主義的模型。所以他們所見的自然只是自然的半面，不是自然的全面；他們對於自然的靈的方面，完全置之不顧。但是他們所見的自然，決不是只作爲人類對象的狹義的自然、像左拉那樣以爲「靈是神經質的液體」，(The soul is a nervous fluid)所以他們所見的自然——人類與自然

與物質的自然之間，全無區別的，一切的萬有不過科學上所謂物質的現象而已——是唯物的自然或者可說是科學的自然。

原來科學之光，只照着物的外面，把一個一個的 Sacteur 像 Sacteur 樣子地陳列起來罷了。科學的最可貴的因果律，也不過顯示 Sacteur 的前前後後的狀態，或者顯示那 Proces 罷了。許多 Sacteurs 底下流着的 Something，或者說是 Tacteur 與 Facteur 之間相連結的不可知的 Something，到底顯示不出來。跟着科學發達，萬有的現象益益明瞭，而自然的不可思議也益益巨大起來了。所以我人不能滿足科學的自然觀，不，我們不能滿足立脚於這種自然

觀的文藝。但是受了科學洗禮的我們近代人，並不像浪漫主義那樣忽視科學所教的世界，妄自以自己的憧憬與熱情爲自然，把 Gut 放開一邊而遺起空中樓閣來的了。我們要求的文藝是從科學所教導的既知世界引到隱在既知世界後面的未知世界去的文藝，換言之，是要從可解的世界引導到不可解的世界裏去的文藝。

具有深刻的洞察力，直感力的作家就能跟着這個要求，——這個要求也就是他自己內在的要求——去通過那科學所教導的半面，洞察那隱着的其他半面；去認識那不可解的 Something，并且表現這 Something。新浪漫主義以及神秘主義等的

出發點就在這一點兒上。

臺灣生蕃的藝術文化

臺灣的生蕃，正如旁的野蠻民族一樣，常常使人恐怖的——恐怖被他們慘殺。生蕃不僅把他們目中的敵人殺死了就算完畢，他要斬下敵人的頭，帶歸家去。文化的人遇見了生蕃，或者生蕃遇見了文化人互相都像遇見了毒蛇一樣，非拚個你死我活不可。但是無論何種野蠻民族，都有他們的固有的宗教。臺灣的生蕃當然也不能例外。我們知道宗教與藝術的起源，原來是一不是二，所以野蠻民族的宗教思想就是他們原始的藝術思想。現在我們就把生蕃的宗教——藝術——以及與他們的藝術文化有關係的行爲寫出來。

（一）支配宇宙之神·生蕃的上帝，稱爲「

烏獨夫。」這是一個萬能之神，宇宙間的森羅萬象，都由他創造的，由他像織布一般織出來的。一切的一切都由他掌握，人類的生死也逃不出他的手掌。我們假使詢問一個沒有子女的生蕃，你爲什麼沒有子息，他便回答你說：「滑萊，殺郭，烏獨夫，尼由，」意卽我非「烏獨夫，」我不知也。原來子女是「烏獨夫」所賜與的。他們的死，說是「麥旭科，督米奴，落，麥花開兒」，意思就是說「紡織完畢了，所以死了。」死了之後，便與祖先的靈魂共與「烏獨夫」的大靈相同化。天上的虹，他們便以爲人死後登天去的橋。但是在世上犯過罪惡的人，死後不能登上那虹橋

去，即不能與「鳥獨夫」同化而與惡的靈魂而同化云。

（二）男女之產生　據傳說，臺灣生蕃達伊耶爾族最初的祖先是住在「拍拍科滑卡」的地方那地方有個山名爲大霸尖山，山中的岩石裏潛居着人類。烏鴉與小鳥於是羣集在那兒祈禱人類的出現。忽然砰的一聲，那巨大的岩石裂成爲二，其間便跳出一對男女來。這一男一女就是達伊耶爾的祖先。那種祈禱人類出現的小鳥，原是一種神鳥。名爲「希來科」，能判吉凶禍福的。平常狩獵，斬敵等事，均依希來科的啼聲而定方向。從這「希來科」一語產生的語言，有「批拉卡，

希來科，」意即幸福，快活，相愛，「耶卡，希來科，」意即發怒，不快，不好。那岩石的分裂稱為「瓶水排江，那，烏獨夫，」意思就是神所劃開的地方。在臺灣南部，某族生蕃說人類是從竹子中生出來的，還有其他種種傳說，這兒都省略了。

（三）刺花的起源　刺花或許是人類裝飾最初的起源，世界上無論那一處的人民都有刺花的風俗。生蕃的刺花說是很有趣的。據說達伊耶爾祖先，從岩石中裂出來的一男一女，兄妹二人，很和睦地生活，可是沒有朋友來可以談天說地。妹妹比較早熟一點，很聰明的。有一天，她對阿哥

說：「哥哥，你長成了，應該娶個妻子。」哥哥於是問她什麼地方去娶一個妻子呢。她便說道：「那個女人是住在山麓下的窟洞裏，日沒時候，我去接她。哥哥你在半途上就娶了她。」她說完話就出去了。她將煤炭塗在臉上改變了容貌，坐在途中的石子上，等待哥哥的到來。後來哥哥來了，不認識妹妹，當作她便是山洞裏的女人，便與她結爲夫婦。

（四）殺人頭　臺灣的生番歡喜劈人頭，是大家知道的，是一件恐怖的事。但是在生番，劈人家的頭顱，决不當作罪惡，他們以爲是「爲獨夫」幫助他殺敵。換句說，他們並不是只歡喜劈

人家的頭，乃是迫不得意才劈人家頭的，否則自己的頭將被人劈去。劈頭的傳說，卻另有一段故事。據說他們最先住在「拍拍科滑卡」後來子孫一天多一天，地方覺得太狹窄了。他們於是想把一族分爲二，各居一地。可是他們計數的智識實在太淺，除了數自己手指以外簡直不懂什麼。他們兩隊的人於是各自去登一個山去。留住在舊地的登上甲山去，要移居他方的去登乙山。兩隊登上山了，約定互相吶喊，照喊聲的大小，而行增減。登上甲山的都很老實，大家同時喊起來，聲音很宏大，那登乙山的一隊的指揮者，卻很狡猾，只叫半數的人呼喊，喊聲自然較甲山聲音爲

小。甲山上的人於是分許多到乙山上去。甲山的一隊人後來發覺乙山上的人的狡計了，要向乙山上取回那許多的人來。但乙山上的人不肯，約定將來如果二隊發生什麼爭論時，甲山上的人可以劈乙山上的人頭，以判曲直。乙山的人承認這條件降到平地上去生活了。甲山的一隊便成為達伊耶爾的祖宗。至於到平地上的人是現在什麼種族的祖先卻不明白了。

上面這個傳說不大可以相信的。劈人頭這件事雖則起於何時無從查攷，但是互相殘殺，可說是人類的通性，所以劈人頭的起源大抵是在保存種族的必要這一點上。

（五）劈頭的浪漫史

生蕃的男子到了十八歲照例要在前額及腮刺花的。但是刺花不是無條件的。一定要劈一個異族人的頭顱來，酋長才肯替那少年刺花。假使男子到十七八歲還不刺花，便要被人訕笑。

臺灣自從被日本佔領以後，刺花的風俗稍改亦常有不刺花的男子了。烏拉衣地方有一對青年夫婦，丈夫沒有刺花。鄰人們都訕笑她嫁一個不刺花的男子，非常悲憤。一天她等丈夫從山野回來後，一聲不响地從箱中去取出刀劍槍砲來捧在丈夫面前。那種刀槍原來是殺人頭顱的傢伙。妻子雖不說話，但是要丈夫去劈人頭去刺花，是顯

然的了，那丈夫覺得被妻子瞧不起，非常可恥，於是憤然拏了槍出去，殺了一個異族人的頭，趕到酋長處刺了花回來。夫婦才再和睦地生活。從這件事推去，可知刺花與劈人頭在生番的思想裏是如何根深蒂固了。

（六）劈人頭的歌謠　生番劈了人頭歸來，他們當然認爲一件幸運的成功的大事件，所以全族的人便非常歡喜。像滋崖族的生番，常把劈來的頭頂在竹竿上，大家吃了酒，手攜手地繞成一個大圈跳起舞來，同時便發狂一般，唱那歡歌。那首歌謠是這樣的：

「我們的祖先，從前，發揮勇敢無比的

威力！與他族戰鬪，所向無敵！舉起敵人的首級來，不知其數，多的如樹上的葉！高唱凱歌歸來，的勇士，雄糾糾地！等待着勇士歸來的婦女，歡喜。勇敢，馳向前去，迎接他們，稱讚他們的功勳，酬答他們地勞苦。形狀淒厲的俘虜品我先取去，走下山谷，去洗盡了血，供作祭祀的肉。」

我們看了這首歌謠，便可知道臺灣的生蕃是怎樣強悍的民族了，但是不幸，他們沒有被智慧光輝所照耀，幾百年來在異族人的，比他們劈人頭的風俗更兇的發橫之下，掙扎着，維持他們種族。現在，臺灣生蕃共有十三萬人。這十三萬人

更爲不幸，遂到了日本炮火征蠻的政策，不久恐被消滅無餘了！假使生番一旦得了自由，并且也有了智識，我想，本其固有的藝術文化，他們在東亞一定能佔着很高的地位的。要知道強悍的藝術文化正是可貴的啊！

京戲的運命

我國的京戲到了現在已完全入於崩壞的時代了。我們雖然不能替京戲算命，預告京戲到了某年某月某日將崩壞無餘，成爲歷史上的東西，但是京戲已在崩壞，而且崩壞一定繼續下去的事實却可斷言。恐怕京戲不久便要像現在的崑曲一般只靠少數崑曲嗜好者的愛護維持打起那可笑的「保存國粹」的空照牌，苟延殘喘於下等游戲場的一角了。

京戲的崩壞，可以把上海各舞台戲劇轉變的情形證明的。

第一，因京戲不足以號召觀客的緣故，一方面便排演幾十本的連臺戲，一方面就利用那變戲

法式的機關佈景。

第二，因連臺戲機關佈景又不足以號召觀客了，便更進一步而產生那京戲和影戲參差演映的所謂連環戲。

不數年間，京戲竟與影戲參差演映，上海京戲崩壞的迅速，實在使人不堪驚嘆的！

京戲原來以唱工做工爲生命的，唱工爲首而做工在其次。

對於唱工，聽戲的人如果沒有戲劇的素養，簡直戲子唱的什麼，半句也聽不懂，只見那戲子的嘴巴一開一闔，口聲時高時低罷了。唱工既不懂，外加那發聾振聵的鑼鼓聲打得太起勁，嚇得

人反而頭昏目眩，更聽不出半個字音來，只聽見一片可怕的嘈雜！

至於那所謂做工，可以說完全不是那完成的戲劇的表演，只是像六書中的「指事。」你看，用馬鞭一揮，便算騎馬；撩了一撩衣角，用腳一跨，就算踏進了大門這種種不是像那在「刀」字上點了一點，指示刀鋒所在，便成爲「刃」字一樣嗎？這樣指事式的做工，（全然不是西洋戲劇裏所謂「象徵」的那一回事，）要說是表演，也只要算最初步的最低陋的表演。

唱工既是那樣，做工又是這般，到了現在，京戲與我們的實際生活實在隔離太遠了！雖則戲

劇是全社會的，比較旁的藝術的追隨時代遲緩得多，然而究竟不能離開社會實際生活過分遠的。。京戲的遠離實際生活就是京戲崩壞總原因。

藝術的特性，是高貴的，同時又是民眾的，換言之，藝術是最高貴的東西，但是給一般民眾鑑賞的。鑑賞的程度雖高低大有分別，但決不像科學那般只自少數人所能了解。戲劇這種藝術更應當是民眾的，因爲戲場上的觀客智識的程度最爲不齊，有的是洋翰林，有的是買猪肉的小販。戲劇應得使翰林與小販一齊都能了解，才不負戲劇的本旨。中國的京戲，本是民眾的，靠走江湖的京戲班時時在各地的廟宇裏演唱，訓練民眾觀

京劇的智識。但是到了現在，各地的演戲一天少一天了，同時大部分的青年，在學校讀書的，在公司裏辦事的，對於京戲，除了久住過北京的，於京戲特別研究過的，簡直對於京戲莫名其妙。所以京戲到了現在和民衆一天遠隔一天了，民衆的京戲實際變爲少數人的京戲了。

戲劇應當最爲民衆的，而現在的京戲成爲少數人所能了解的戲劇，即使要京戲不崩壞如何能夠呢！

京戲的崩壞所以是無可避免的必然的運命。

至於京戲的價值如何，不在本篇範圍之內的。

美術破壞者

「美術破壞者」這個壞透的頭銜，如果外人拏來送給我們中國人，國內那一班不能和外人比美而比醜的遺老遺少，果然對於這個頭銜，像是義不容辭，非受不可的，就是自稱爲美術愛護者恐怕也難於推卻這個頭銜。

我在一個地方，看見一座新近改建的社廟。那社廟的東面的牆頂上，砌有兩個龍頭，正在爭奪那顆火珠。龍角，龍眼，龍鬚，龍牙都砌得很藝術的。那龍的身體就是牆頂波浪地蓋着的黑瓦片。遠看時，兩條蜿蜒着的毒龍正在爭奪那火焰中的龍珠，那光景，確然是很美的。那種低級的泥水匠居然能作成這樣建築的裝飾，誠然值得讚

美欽佩的。但是不到半月，那粉白的牆壁上已貼滿了最醜陋的香烟廣告和那花柳病藥品的招貼；那龍身上的黑瓦，也給對面房屋裏晒衣竹竿打破了許多。這塊很美麗的牆壁不到半月竟完全破壞無餘了！

我的故鄉有一座書院，房屋是很美麗的，庭中假山，山後有歌唱臺。尤其可愛的，是那花廳上的一排長窗。原來窗的木板上彫刻着西廂記故事，人物都是彫空的，就是彫成立體的，不是浮彫，彫得非常精細。那老夫人的頭髮眉毛刻得神采奕奕；那張生的眼睛居然活潑潑地；鶯鶯和紅娘的衣褶也柔媚有致。但是不幸！那美麗的鶯鶯

和紅娘，不知遭了什麼大刼，竟像當今的革命黨被軍閥的任意斬決一樣，鶯鶯和紅娘的好頭顱都被人用扦脚刀斬去了！後來，這座書院改作爲小學校，這一排長窗上的木彫，不久就完全去掉了換上油漆的松板。十幾塊木彫不知去向了。

龍門和天龍山洞裏的石佛，正是我國接受了印度文化後產生的最大藝術品。但是那許多胖胖的羅漢，那些笑眯眯的彌勒，有的已被斬去了頭顱，有的已被切斷了手足。那頭顱，那手足，據說如今陳列於歐美博物館裏很多的了。石佛！石佛！你們到了現代，何其不幸，而竟身首異處！

杭州的雷峰塔，如今是一大堆的瓦礫了。那

古塔的崩壞，因為那裏的土著時時刻刻去挖取那塔基的泥土，竊取那塔下的磚石，塔基鬆了，於是這個古塔頹然傾倒！

牆壁上的塗抹，更是我國人的長技，無論何地，無論何時，各種階級的人都要一顯其絕技的，只要有機會。我們隨便走到那一個路亭裏去休息，就可看見路亭柱上壁上，充滿用煤炭寫的謎語，畫的「小五車」（小烏龜）一類的圖案。這種塗抹大抵是路識之無的農工所做的。至於文人學士的塗抹便高貴了，在那勝跡的牆壁上，用着顏體的楷書，寫上他幾首佳作，以紀他的游跡。總之，塗抹牆壁的事情是國人的長技。所以游人愈

多的名勝地，牆壁的塗抹，美術的破壞也愈加酷烈。像那杭州的南北高峯的廟宇裏，你去瞻仰一番，就可知道了。「某女校學生某年某月旅行至此；」「某人偕某人同游來此」等等的文句，不僅塗在牆上，甚至用刀來刻在樹上，竹上，石上。其中最令人遺憾的，就是那美術學校的學生，會用着紅綠的顏料，在石條上大書特書其「美術專門學校學生到此寫生」的大文字。受着美術教育的美術學生，尚且如此破壞美術，遑論其他！

「美術破壞者！」「美術破壞者！」這個壞透的頭銜，我們雖然都不願承受，但是看了國人破壞美術的能力的偉大，我們如何能辯白說我們

不是「美術破壞者」呢！

批評的態度

批評的態度最簡單的分類，不外兩種：一，主觀的態度；二，客觀的態度。所謂主觀的者，就是主我的，主情的，明白一點說，就是隨個人的感情人格而下批評的態度。所謂客觀的者，合主觀的恰恰相反，是主他的，主智的，換言之，是消滅了個人的成見，冷眼地看出那作為批評對象的作品的長處和短處來。

批評的主客觀問題，是一個最紛糾的問題，有的以為批評只有主觀的，有的以為批評只可取客觀的，各家均能言之成理。

法國的印象批評家法蘭西就是主張批評只有主觀的。他在他的文字生涯裏，對於批評只有主

觀的道理，略如下述：

一批評之沒有客觀的批評。猶藝術之沒有客觀的藝術。凡自以爲不以自己的而以旁的東西放在他們作品裏的人，是最虛僞的幻景的愚人。人不能跳出自我是眞理。這是我們人類大不幸之一種。如果我們有蒼蠅的眼睛，在一分鐘裏，觀察宇宙，豈不很好？或者我們如果有猩猩的粗魯簡單的頭腦來了解自然，豈不很好？可惜我們這兩樣東西都沒有的：：我們被幽閉在自我之中猶如被幽閉在一個永久的牢獄裏。就我看來，我們要做得比較好一點的話，就是善意地承認這可怕的境地，說我們的話。說我們非說不可的話。

——實際，我們所見的世界祇是穿過我們感覺的世界，依各人的興味而變形，而異其色彩的。人家以為方的，總是方的，不會圓的，以為總可得到一個相同的意見的；既能得相同的意見，就於此公認的相同意見上得建築客觀的批評了，豈知這種公認的相同意見祇能形成那社會，保持那社會，實在不足以斷定某一詩人高出於另一詩人的。人到市場上去，或大商店裏去買他們必需品，或能大致相同，但是在同一地方有兩個人同樣讀「福吉爾」，兩人的感覺是絕然不能相同的……一個現象，在兩個觀察者的眼中，所得印象，絕對不能一致。所以絕對沒有一致的公認，不可移動

的意見。誠然有若干作品，大抵可以說一致的承認為佳作。但這是因為有了一個先見的緣故，絕不是各人獨自愛好的效果或選擇的結果。凡是公認為佳作的作品，就是沒有人去審察的作品。人在接受這種作品時，彷彿當做一種珍貴的負擔，絕不加以攷察就推薦給旁人了。人因為有極強的模彷精神，這種精神在我們一切的行動裏都有，我們的審美感覺也被它支配的。假使沒有有這種精神，關於藝術的意見，不知比了現在所有的還要多若干呢。靠了這種精神，一種著作，以某種理由，先得到若干投它票的人，後來便得到大多數投它票的人了。最初幾個人是自由的；其餘的人

祇是聽命於人罷了。他們沒有自我，也沒有意識，也沒有價值，也沒有品性。靠了他們的數目，他們造成了光榮。一切都靠極小的起頭。所以我人可以看見造作出世時被人一看不起，就難有機會發展，反之，一部著作一出世就洛陽紙貴，便能保持它的聲譽很久，就是到後來被認爲毫無道理的時候，還受人敬愛。這個就可證明一致的承認的事，完全是先見的作用，一旦沒有了先見，一致承認的事也就沒有了。就是公認的一部佳著，所認爲佳妙之處亦依人依時而不同的，有的因其所用詞句在當時覺得新鮮而可愛，有的覺得書中描寫古時的生活而有趣味。」

和以上法蘭西的話恰恰相反，主張文藝批評應該是客觀的者，當推那建設科學的文藝批評的戴納。他在他有名的「藝術哲學」裏，對於文藝批評的客觀的根據，說下面那樣的話：

『在想象的世界中有如在實在世界中一樣，有各種的等級的，因為有各種價值的緣故。公衆和識者攻擊這一個文學團體，讚美另一個團體。但是人人都承認有幾個詩人，如但丁和沙士比亞等，有幾個譜曲家如莫查德和貝多芬在詩壇和音樂界上佔着第一等的位置。人人同意哥德是我們這世紀中的大著作家。在弗拉亡藝術家中，沒有一個人不稱許李彭的；在荷蘭的藝術家中，稱許

郎勃郎，在德國藝術家中，稱呼亞爾培提來，在弗尼史藝術家中，稱許第底揚。意大利文藝復興期的三大藝術家，文西，米啓安其羅，拉飛爾，人人一致地承認他們是在旁的一切藝術家之上。——這種決定的判斷證實了判斷的權威。最初，同時代的藝術家聚會起來判斷那藝術品，那許多的藝術家，雖然各個的情調不同，各個的教育不同，然而他們發表出來的意見，是非常重大的，因爲每一個人的趣味多少有點缺陷，現在這個缺陷卻給旁的趣味補充了；各人的先見互相爭持，互相平均，這個相互於繼續的評判一點兒一點兒引出那最後的意見來，這最後的意見是最近於眞

實的。這一個世紀過去，再來一個世紀，又以新的智慧來評判，接着又來另一個世紀來評判，每一個世紀的藝術家複看了一遍那個藝術品，複看時總是跟那個時代的觀察點的，複看的次數愈多，那個決定便愈有力量。當一件藝術品經過了這樣一時代一時代的觀察，假使得到同樣的評判，那個評判許是眞實的了；因爲如果那件藝術品不是高貴的，便得不到那各不同的同情的一致的讚許了。雖則時代精神，各時代風尚，有時也和個人一樣，誤解藝術品，要評藝術品，但是各時代的意見會逐漸歸納到決定的境地。在這決定的境地的意見，那是很堅固的了，我們可以相信這個意

見了。—依此種種本能的趣味的一致，近代批評家的方法已將科學的權威加到普通常識的權威上的了。批評家如今知道個人的趣味沒有價值，知道自己的性情，好尚，派別等等都應抽去，尤其知道在一切之先自己的才智是同情，知道歷史的研究是在將自己置身於自己所欲批評的人物的地位中，深入到他們的本能裏去，深入到他們的習慣裏去，引出他們的感情來，再想他們所想的，將他們內部的生活在自己身上再建設起來，精細地再行表現他們的實地，跟從着加在他們性格上的，限定他們的行動和生活的環境與印象。如此的工作便能使我們更加了解那藝術品，因爲這種

工作是由分析構成的，如一切科學的方法一樣，便能證明出一切來的。依照這個方法，我們便得贊成或不贊成某某藝術家，在一件藝術品裏得斥責某段是不行，某節是美妙，斷定那價值，指示那發展，認定那盛衰，不是隨便的是依共通的規則的。」

我們看了上面這兩位批評的主觀的兩方面的議論，就可知道主客觀的主張者是如何都有理由的了。

擁護主觀的方面的人，以爲文藝的本質在於描寫而且傳達感情，所以要享受和鑑賞文藝，也以感情爲中心，是當然而且自然的。如杜定在他的

沙士比亞論中所說的：關於沙士比亞最好的批評不是從深邃的認識裏產生的批評，乃是從廣大的享樂裏產生的批評。所謂最有價值的批評家便是好好地記述他自己的喜悅而傳達同情心的人，這也可說是說明批評的有價值是在主觀的。

擁護客觀方面的人，以為批評若只以個人的感情為中心；那末批評便將依人而異；是非好壞也將沒有分別了，有批評等於沒有批評了。批評是應當有個準標的，就是沒有絕對的標準，也得有相對的標準。這是標準用客觀方法從種種作品裏歸納出來的，有了標準，批評才得有是非分明的判斷。

主客觀的態度固執一方面的，我們以爲均未免偏見：而陷於謬誤。須知所謂客觀，亦無絕對的客觀的，因爲人類是以情意爲生活的根本，要求純粹的客觀當然是不可能的，況且文藝是以傳達描寫感情爲本質，是以心傳心的；欲專恃理智來對付它，未免有南轅北轍之誚，我們如果知道拆卸及構造某種機器的方法，我們便得構成一部悉照原樣的相同的新機器；至於文藝，我們卽能分析一篇詩歌，但總不能構成一篇悉照原樣的相同的新的詩歌的。這就是因爲文藝是側重在感情方面的緣故。紅樓夢作者曾有詩云，「滿紙荒唐言，一把辛酸淚；都云作者癡，誰解其中味。」

這首詩的意思是：「你們看我寫的都是荒唐的說話，那知這許多荒唐話正是我苦悶的象徵，是我的感情的流露，是我的迫不得已的呼號與呻吟。你們這班平庸的人，呀，呀！常常以因襲的思想道德作爲客觀的批評的標準，說我是癡，是因爲我與你們不同。哈，哈，你們閱讀而且批評我的作品，但是請問你們中間那一個眞能懂得我的書呀！」許多紅樓夢的批評者，誠不出雪芹所料，有的套上了因襲的仁義道德的紅眼鏡，評紅樓夢爲誨淫之作；有的牛頭不對馬嘴地大索其隱，說寶玉是什麼人，黛玉是什麼人而後加以批評，啊啊！這種批評，眞是被著者道着了，「誰解其中

味」呢！真正的文藝批評家應當不以其似荒唐為荒唐，反當嘗味其荒唐，理解其荒唐，鑑賞其荒唐，深入其荒唐中而一如作者所感而一揮同情之淚。雖然，批評家要做到這地步，必定自己先要問一問：我所感的，究竟是正當的呢不正當呢？是不是只限於個人的好惡呢？假使只限於自己的好惡，那是不正當的。因為只限於自己的好惡，便是所謂「成心；」有了成心，你想嘗味及理解那作品是做不到了。因為要去成心，所以相對的客觀標準，我們也不可承認的。譬如我國的古今體詩平仄，押韻，對偶都有一定的規律。這一律的定律至少可以作為批評律詩時的客觀標準的一

種。

總而言之，批評家對於文藝作品，一方面要拋棄小主觀——成見——依相對的客觀而評衡，一方面當儘量依大主觀去鑑賞，這樣的主客觀交混的批評文字，既能插足於文藝之林，本身成為一篇很好的作品同時且能收扶掖著作者指示後學之功。

批評的本質與靈想

日人高山林次郎在明治的文藝批評界中，是被稱爲巨人的，所發議論，頗似英國的安諾德，日人甚至崇奉之爲「救世之光。」他的全集有大本，有縮印本，有訂正爲現代語本，各種本子均重印幾十板，至今風行於扶桑。近來偶然讀他的文藝評論，頗多感觸，現在摘譯兩段在下面：

批評的本領

文學的進步是在批評與著作的互相提攜，而共進完全之域。所以無論何國，批評家的理想常常高出於著述家的。但是反觀我國的文藝界恰恰相反。我們雖不以現在的著作當作完全的了，然而往往看見批評家所示的理想，卻有在

著述家之下的，這眞是使我們最爲遺憾的了。司脫谷說過；文學者雖能爲「世好」所動；但亦不可不具有能動「世好」的力。批評正是顯示時代趣味的星斗，在某種時會，左右人心好尙的力量，比了左右著述的力量還要大。批評家的理想如果卑鄙下劣，沮喪高潔的著述的，請問我們那一天才得希望我們的文學能夠興盛呢？

豈僅這一點而已，現在的批評家還有一大缺點，就是不喜成人之美。他們只把誹謗譏罵當作批評的本領。這樣批評之所以誘導初學後生的實際，敢問在什麼地方呢？我們對於這一班

執筆批評的人，希望他們知道批評的本領，並不是在指摘缺點，是在乎把那作者所隱藏的妙諦顯彰出來，傳佈於世界。特活拉意頓不是說過下面那樣的話嗎？

缺點是像藁草的浮游水面。
要尋眞珠的人
須得到水底下去。

批評家任務，正是在獲取水底的眞珠。只是絮絮叨叨於外面的缺點的，這是專門「找漏洞」罷了；那得稱爲批評的！

靈想

世上有自稱爲詩文家的，聽他們說的話，什

麼「文體不可不如此；」什麼「不可不用這樣的文字；」什麼「某人的文字誤了規律；」什麼「某人的句子破壞了Te Ni O Ha」哼，什麼叫文體，什麼叫規律！文學的極致是在發揮天地人情的靈想。拋棄靈想的本源：徒赴章句的末流，議論愈多，去本愈遠！以前有一個靴匠，請位畫家替他畫一幅肖像。畫成之後，靴匠見了便說道：「你畫得誠然好極；只恨那靴的樣子太失眞了！」要知道畫之所尚者是氣韻，全體的風致如果得宜，那末總不妨爲好畫。靴匠是不知道這個的，屢屢議論靴的形狀之是非爲得，實在太可憐了！世上所謂詩文家的，他們

的擬想，不是正像這個靴匠嗎？

上面兩段批評，是他在明治二十六年寫的，去今已二十多年了。日本文藝批評界的爭論雖然現在也是很劇烈的，但是誹謗謾駡的批評，確乎是極稀有的了，被排斥的了，我們回頭看看如今我們中國的文藝界，卻正像二十多年的日本，那得不令人嘆息感慨呢？



1929, 8, 30, 出版

1——1500,

實價七角五分

上海眞美善書店發行